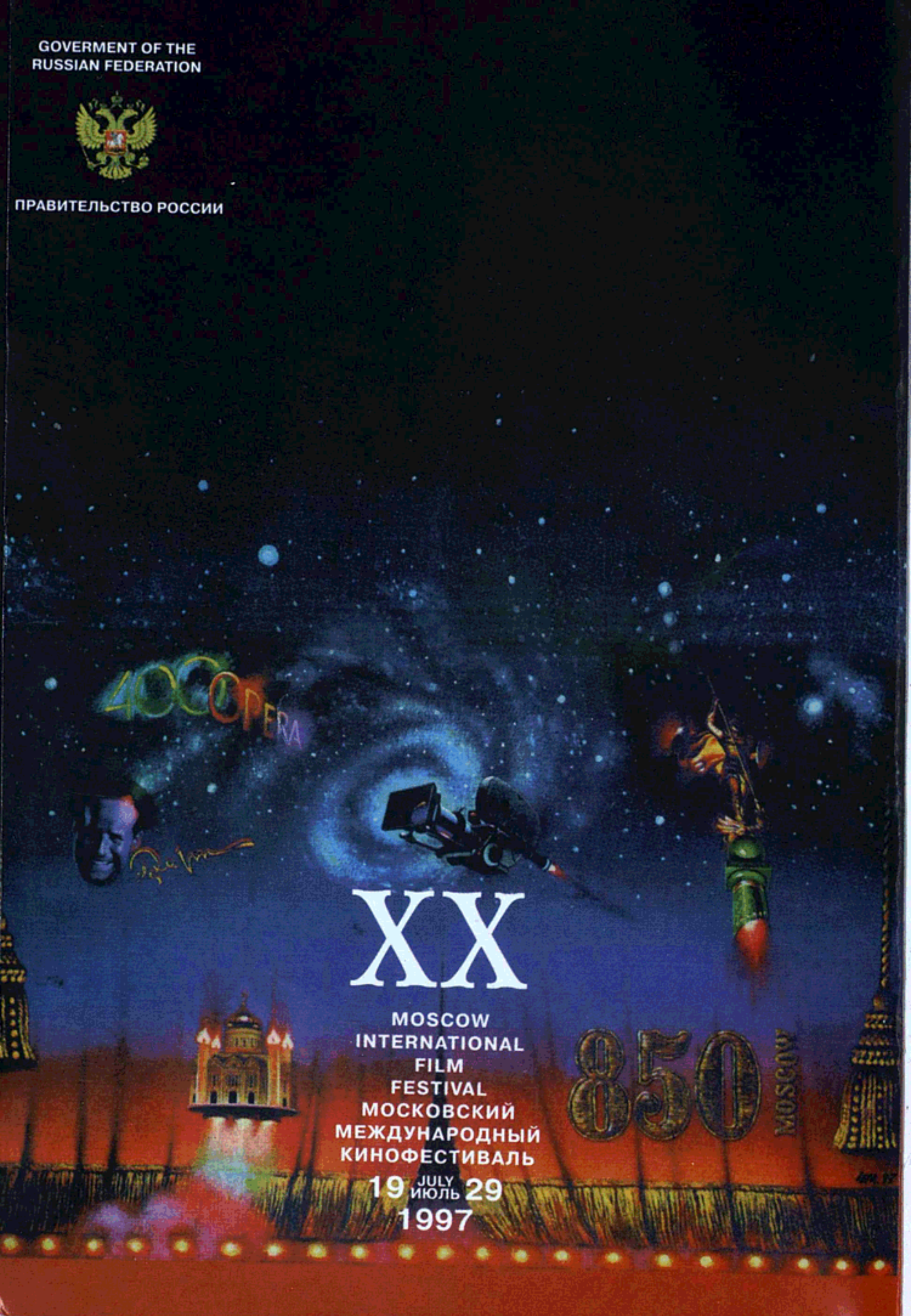
ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

GOVERMENT OF THE
RUSSIAN FEDERATION

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИИ



Ювелирный магазин-салон

Джероми

Положи начало фамильной коллекции

Эксклюзивная продажа
в России
венецианского стекла
МУРАНО
фирмы
"ИТАЛСИ-ДУЕ"

Ювелирные изделия
Эксклюзив

Москва. Глинищевский пер. 3 – Деловой Центр ИРМ. Тел.292-9190. 292-9215

Управление по организации подготовки к 850-летию Москвы
Фонд содействия социальному и культурному развитию Москвы «Столица»
НПФ «Традиция»
«МД Паблишер»
приступили к созданию юбилейного подарочного мультимедийного издания

«С любовью к Москве»,

посвященного 850-летию города.

Уважаемые дамы и господа!

Фирмам и физическим лицам, пожелавшим принять участие в реализации этого проекта, гарантируется:

- **упоминание во всех рекламных материалах, касающихся проекта;**
- **реклама на компакт-диске (CD) со ссылкой на Internet;**
- **размещение логотипа на обложке CD;**
- **участие в презентации CD;**
- **десять CD бесплатно;**
- **размещение информации о спонсоре в Internet в информационном центре 850-летия Москвы.**

Планируется широкое анонсирование проекта в средствах массовой информации с упоминанием всех персоналий, помогавших в осуществлении этого замысла. Участие в создании подарочного компакт-диска еще раз подтвердит высокий уровень и перспективность вашего бизнеса!

Содействие в реализации проекта будет иметь долгую жизнь в среде обитания информационного сообщества.

Генеральный спонсор
$100.000 (1 персона)
Главный спонсор
$50.000 (6 персон)
Спонсор
$20.000 (14 персон)

Уникальные архивные фото- и видеоматериалы, рассказывающие о почти тысячелетней культуре и истории столицы нашей Родины, будут организованы в наиболее удобной для восприятия и современной форме — Internet компакт-диске (CD).

Часть тиража юбилейного издания будет иметь форму старинного фолианта, тисненного золотом, с размещенным внутри буклетом, компакт-диском и памятной медалью и будет вручаться в качестве официального подарка правительством Москвы во время празднования юбилея 850-летия основания Москвы.

Кроме уникального наполнения высокий уровень издания обеспечивается использованием новейших мультимедиа технологий, интерфейса имитации реальности, трехмерной анимации и MPEG видеообработки.

Наряду с информацией историко-культурного содержания наш компакт-диск будет путеводителем по всем службам и системам Москвы. Его владелец получит доступ к уникальным средствам решения своих задач как в бизнесе, так и досуге. Вы сможете найти деловых партнеров, зарезервировать номер в гостинице, приобрести билеты в театры и получить бизнес-справку в считанные минуты со своего ноутбука, не выходя из офиса.

Информация, которую вы пожелаете разместить на диске, может быть представлена в любой удобной для вас форме:

- текстовые документы (одна страница $300);
- графические документы (одна страница $500);
- текст + аудио (20 сек. $1000);
- графика + аудио (20 сек. $1200);
- видео (30 сек. $2500);
- буклет (¼ полосы $2500);

Информационные спонсоры:
газеты «Московские новости», «Moscow News»

Наши координаты:
Тел.: (095) 215-20-88, 234-05-85, 291-71-67, http://www.tradition.ru,
E-mail:info@tradition.ru

СЕКС У НАС ЕСТЬ

Когда шесть лет назад мы делали номер «Искусства кино», вошедший в анналы как феминистский, «драйва» было больше, чем на этот раз. То была первая попытка кинокритики обозначить феминистский дискурс и хотя бы экспонировать проблематику, которая в течение десятилетий либо искажалась, либо запрещалась. Мы просто захлебывались в материале. С тех пор ситуация вокруг «женского вопроса» круто изменилась. Учреждены два Центра гендерных исследований – в Москве и в Петербурге, действует Независимый женский форум, собравший под своей крышей десятки организаций, гендерной проблематикой увлечены некоторые провинциальные университеты, например, Петрозаводский, выходят несколько периодических изданий (журнал «Преображение», «Атлантида», «Вы и мы») феминистской ориентации, уже два года, как еженедельно в телеэфире появляется ток-шоу «Я сама», наконец-то внедрившее слово «феминизм» в массовое сознание; изданы знаменитые книги самых известных западных феминисток – француженки Симоны де Бовуар и американки Бетти Фридан; многочисленные иностранные фонды, поселившиеся в России, все эти годы не жалели грантов на феминистские исследования...

И что же в итоге? Обнаружилось, что «секс у нас есть». Но феминистского бума, какой был на Западе в конце 60-х годов, не состоялось. Феминистская идея не овладела массами – это достояние узкого круга исследователей и функционеров. Между тем на пресловутом Западе феминизм активно вмешался в практику гендерных отношений и стал органической частью так называемой «политкорректности». Наша версия «политкорректности» была растиражирована телевидением: Жириновский оттаскал за волосы народную избранницу прямо в зале заседаний Думы, и ТВ взахлеб цитировало этот скандальный кадр.

А в это время, как писали в титрах немых фильмов, при Кризисном центре для женщин в Москве возник проект «Мужская солидарность», который намерен объединить мужчин, поддерживающих идеи женского освободительного движения и – самое интересное! – помочь самим мужчинам преодолеть стереотипы поведения, навязанные существующими дискриминационными практиками. Цель проекта – показать, что существует альтернативный образ мужчины, который не вписывается в навязываемую обществом модель «мужественности».

Совершенно неожиданный в наших Палестинах «мужской зигзаг» – свидетельство того, что «несмотря и вопреки» караван все-таки идет. Мы же следим за его небыстрым движением и по мере сил участвуем в нем, «озвучивая» процессы, затаившиеся в культурных пластах. Мифология мужского и женского в кино – вот тема номера «Искусства кино», который мы предлагаем уважаемым читателям.

Елена Стишова

С О Д Е Р Ж А Н И Е

1 Елена Стишова
Секс у нас есть

Премьера «ИК»

«Я САМА»
6 Юлия Меньшова:
«Наш жанр – самый что ни на есть житейский»

14 Маша Арбатова:
«У меня три эрогенные зоны – мои дети, мужчины и права человека»

20 Ольга Сердобова:
«Это миф, что наша страна патриархатная»

25 Виктор Матизен
Большое Меньшоу

Разборы и размышления

29 Елена Стишова
...И его женщина

33 Елена Ризаева
Феминизм по-русски

39 Андрей Плахов
Мачизм как зеркало сексуальной революции

47 Нина Цыркун
Секреты секретарш

53 Сергей Анашкин
Россия привыкла обходиться без мужика

56 И.Кошелева
«...и горько плачу прожитую жисть»

Интервью «ИК»

61 Тимур Кибиров:
«Никакого феминизма у нас нет...»

Анкета «ИК»

68 **Мужское и женское:**
Алексей Баталов
Иван Дыховичный
Полина Кутепова
Владимир Машков
Маргарита Терехова
Галина Тюнина
Александр Хван

Аспект

76 Нэнси Конди
«Вторая мать», или Все бани – женские

Необязательные заметки

83 Сергей Лаврентьев
«А я люблю военных!..»

Повторный сеанс

89 Н.Зоркая
Брак втроем – советская версия

Теория, история

99 Елена Стишова
Приключения Золушки в стране большевиков

108 М.Туровская
Женщина-убийца в русском и советском немом кино

Фильм в журнале

114 Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли, Лукино Висконти
Туманные звезды Большой Медведицы

«ИК». Избранная проза

143 Марина Бувайло
Сценарий

155 Валентина Малявина
Услышь меня, чистый сердцем!

174 **Summary**

ПРЕМЬЕРА «ИК»

Юлия Меньшова:

«Наш жанр – самый что ни на есть житейский»

Беседу ведет Елена Стишова

Елена Стишова. В телефонном разговоре вы довольно сурово мне заметили, что ваше ток-шоу ни в коей мере не феминистское. Я понимаю, что вы не феминистка, но тем не менее, почему такая напряженная реакция на слово «феминизм»? Что это – ваша принципиальная позиция, ваша тактика или, может быть, ваши представления о политкорректности?

Юлия Меньшова. Это скорее моя тактика. С одной стороны. С другой – моя принципиальная позиция. Я думаю, что любое научно окрашенное слово, даже такое невинное, как «психолог», для массового зрителя является скорее отталкивающим, нежели притягивающим. Люди хотят понимать, о чем идет речь, хотят, чтобы с ними объяснялись на доступном им языке. К тому же у нас не научно-популярная передача – возьми словарь и загляни, если что не понял. Наш жанр самый что ни на есть житейский.

Слово «феминизм» – оно и сложное, и – в нашем обществе – достаточно отталкивающее. Многие не видят разницы между феминистками и лесбиянками, другие уверены, что те и другие – мужененавистницы. Ну и, кроме того, у меня у самой есть некое предубеждение по отношению к феминистскому движению, как к любому революционному движению. Я в принципе человек не конфликтный, для меня революционное существование – не самое уютное.

И феминизм, какие бы благие цели он ни преследовал, борясь за права женщин, мне неприятен постольку, поскольку это борьба. Мне кажется, что то же самое можно делать не так шумно и на персональном уровне. Хотя я вижу, что присутствие Маши[1] в нашей программе и ее позиция для многих женщин привлекательны.

Е.Стишова. Но кроме языка слов есть еще пластический язык кадра, «картинки». Расскажите, как в сугубо житейской, по вашим словам, программе возникла столь красноречивая и феминистски осмысленная мизансцена: в достаточно большой женской аудитории на отдельной скамейке в выгородке сидят мужчины – небольшая группа. Хотите вы этого или нет, но они выглядят, как подсудимые. Если вы решительно против феминизма как борьбы, вас не смущает такой заведомо тенденциозный расклад сил?

На съемках программы «Я сама»
Фото А. Тер-Месропяна

Ю.Меньшова. Я это не первый раз слышу, и ничего обидного здесь не вижу.

Как возникла мизансцена? Тут надо отдать должное директору ТВ-6 Ивану Демидову, бесконечно талантливому человеку. Это была целиком его идея – шоу-приманка. Мол, давайте осуществим вековую мечту всех женщин, посадим мужиков на скамью подсудимых. Это придумывалось с большой долей юмора и иронии, более того, мы так и отыгрываем эту ситуацию. Мне даже кажется, что на данный момент эта игра уже несколько исчерпала себя, что сейчас уже можно посадить мужчин и не на «скамью подсудимых». Потому что мизансцена была придумана для дополнительной остроты. Это нормальный расчет: ведь «Я сама» – ток-шоу, и соответственно кроме разговоров должно быть какое-то действие. Декорация помогала развернуть это действие: вот сейчас мы мужчин дорогих посадим на скамеечку и про них, про разлюбезных, поговорим.

Е.Стишова. Во всяком случае, за два года не возникла необходимость эту декорацию поменять. Очевидно, она себя абсолютно оправдывает?

---

[1] М.Арбатова. – *Прим. ред.*

Ю.Меньшова. Мы меняем декорацию. И потому, что она как деталь исчерпала себя, и просто хочется что-то изменить, добавить цвета.

Е.Стишова. А это не опасно?

Ю.Меньшова. На мой взгляд, нет. Потому что нет смысловой нагрузки на «скамье подсудимых». Если бы мы играли в игру, что мы здесь судим мужчин, я думаю, что ток-шоу не продержалось бы более полугода. Во-первых. А во-вторых, это, по-моему, очень узко и глупо. Совсем другие конечные цели преследовались. Как раз примирение. Между мужчиной и женщиной, которые часто друг друга не понимают. В силу разности психологической. Поскольку практически об этом никогда не говорилось, частная жизнь человека была отодвинута на задний план и семейные проблемы считались делом десятым. На первом плане была, наверное, карьера, в детей вкладывались, как умели, а уж что происходит между супругами, какие у них взаимоотношения – это уж как сложится, так и сложится. И такое количество глупых конфликтов происходит только по причине того, что мы мало знаем друг о друге, о нашей принципиальной разности, которая заложена природой! Мне кажется, что тут и есть смысл программы: обнаружить эту разность или, напротив, обнаружить какие-то моменты, когда мы мыслим одинаково.

Е.Стишова. Уже год, как я регулярно смотрю ваше шоу, и у меня закрепилось впечатление, что женщина-героиня, как бы одиозна она ни была – а у вас бывают такие сюжеты, когда просто челюсть отпадает от изумления, – все равно женщина выглядит гораздо более личностно полноценной и уверенной, чем мужской хор, который комментирует ее историю.

Ю.Меньшова. Я эту точку зрения не совсем разделяю. На протяжении того времени, что я делаю программу, у меня бывали случаи, когда именно мужчина высказывал то, что думала я.

Да, существует претензия к мужской аудитории, что она вроде бы слабее, что мужчины какие-то странные. У нас раздаются и такого рода звонки: что, мол, вы специально выбираете таких? Нет, не специально. Цель нашей программы не в том, чтобы она была умная...

Е.Стишова. ...чтобы она была искренней?

Ю.Меньшова. Чтобы она была искренней – безусловно. И мне кажется, что мужчины в нашей аудитории гораздо чаще бывают искренними, чем женщины. Что тоже обозначает некую разницу в психологии. Именно мужчины готовы играть в эту игру, в искренность, до конца (хотя, как ни странно, изначально мы думали, что все будет совсем по-другому). А женщины находят приемлемую форму для своей искренности и чаще вуалируют ее каким-то образом. Что же касается мужчин, мне кажется, происходят изменения в мужской аудитории.

Вообще программа от своего начала до сегодняшнего дня очень сильно изменилась по составу аудитории. Изменились героини. Сначала шли женщины 30 – 35 лет, не старше и не младше.

Как выясняется, это самый рисковый, самый пиковый возраст, когда женщина доходит до края какого-то, осознает свою проблему и готова ею поделиться. Молодежь не шла, потому что, видимо, думала, что такое ей не нужно, а старшее поколение было очень зажато. Спустя полгода пошли другие героини, из интеллигентской среды. Хотя поначалу интеллигенция приняла наше ток-шоу в штыки, считая, что позорно выворачивать грязное белье наизнанку перед всем миром.

Е.Стишова. Вам писали?

Ю.Меньшова. И писали, и звонили. И мои друзья – я актриса, из театрального мира, который достаточно образован и интеллектуален, – говорили, что не очень одобряют мое участие

Фото А. Тер-Месропяна

в этой программе, что они не понимают смысла и считают, что я «уронила» себя. Я была абсолютно не согласна, потому что понимала и смысл программы, и ее необходимость, нужность. Ну, и в результате интеллигенция, видимо, поняла, приняла нас. И сейчас мои друзья смотрят нас не просто из любопытства – «Я сама» им нужна как пособие в житейских проблемах.

И точно так же стала меняться аудитория – появились интеллигентные женщины. Интеллигентные мужчины звонят и говорят: что же вы приглашаете в передачу вот таких? На что мы отвечаем: мы приглашаем тех, кто нам звонит. Вообще я опасаюсь такого поворота в нашем разговоре, потому что очень боюсь обидеть тех людей, которые приходят. Я им очень благодарна. И не хотела бы сеять вражду между средним классом и интеллигенцией. Интеллигенция уверена, что она умнее, но в программу не идет. А претензии нам предъявляет. Вы придите, выскажите свою позицию. Что же вы только смотрите и возмущаетесь? «Нет-нет, я не приду», – говорят.

Тем не менее мало-помалу процесс пошел, аудитория меняется. Но женщины все равно более рисковые, более активные, более мобильные по реакции. Мужчина должен долго ждать, присматриваться; мужчины, они очень консервативны.

Е.Стишова. Может, дело еще и в том, что наша интеллигенция, сама того не подозревая, является охранительницей ханжеских установок, которые накопились в нашем обществе?

Ю.Меньшова. Вообще я должна сказать, что у меня есть претензии к интеллигенции. Классический русский интеллигент тем и отличался, что не позволял себе думать о человеке «из простых», что тот ниже и хуже. Александр Блок, принявший революцию весьма романтично (мы сейчас это понимаем), пытался оправдать народный бунт в самых вандалистских его проявлениях. Да, его позиция уязвима, но, мне кажется, она много выше и благородней, чем та, которую заняла интеллигенция сегодня: мы не поняты и т.д. Но, ребята, значит, вы не сделали так, чтобы вас поняли. А человек может достичь понимания, лишь разговаривая на равных. Интеллигенция разговор ведет несколько свысока: мы-де больше знаем, мы умнее, образованнее, понимаем больше и т.д. Мне это кажется чудовищным.

Е.Стишова. С «высоколобых» позиций не очень понятно, почему так много людей жаждут рассказать вслух свое само-самое интимное.

Ю.Меньшова. Думаю, что причину свести в одну формулировку невозможно. У каждого свои резоны.

Е.Стишова. Но вы ведь никого не тащите на веревке?

Ю.Меньшова. Нет.

Е.Стишова. Как это происходит? Вот позвонил человек...

Ю.Меньшова. ...и говорит: «Я хочу стать героиней». Мы предварительно выслушиваем историю на предмет, годится ли она для программы. Единственное условие — чтобы это не было частным случаем, по поводу которого только и остается, что развести руками. Рассказ героини должен подвигать к сопереживанию: в том смысле, что и в моей жизни такое уже было, или такое возможно, никто не застрахован от такого поворота судьбы.

Е.Стишова. И с мужской аудиторией тоже нет проблем?

Ю.Меньшова. Нет.

Е.Стишова. Вы лично занимаетесь таким отбором?

Ю.Меньшова. Беседы ведут редакторы, потом показывают мне отобранные сюжеты, после чего набрасывается приблизительный сценарий. Но главным образом мы работаем на импровизации.

Е.Стишова. Это большая работа?

Ю.Меньшова. Нет. Мы снимаем два часа, а в эфир идет сорокапятиминутный выпуск. Проблема только в том, чтобы отжать воду, все лишнее, и оставить все важные смысловые куски. Это совсем нетрудно. Мы не сочиняем передачу заново, не перемонтируем, ничего не меняем. Благодаря этому, думаю, у нас за эти два года не было ни одной претензии — типа «я не то рассказывала» — ни от одной из героинь.

Е.Стишова. А вы отслеживаете обратную связь?

Ю.Меньшова. Да нет, в этом нет необходимости. Иногда героини нам сами перезванивают, рассказывают, что в их жизни произошло. Это радует. Когда приятные перемены.

Год назад у нас была юбилейная передача. Мы собрали, кажется, семьдесят героинь, чтобы узнать, что же произошло с ними после их появления в эфире. Были подведены какие-то житей-

ские итоги, но сказать, что что-то глобально изменилось, что программа повлияла как-то кардинально... Может быть, и повлияла. Но мы же не для того ее делаем, чтобы вмешаться в чью-то личную судьбу. Мы предоставляем возможность человеку рассказать о своей проблеме постольку, поскольку это общая проблема. Если бы мы были зациклены на каком-то одном герое, наверное, имело бы смысл создать цикл передач типа «продолжение следует».

Е.Стишова. Вы целиком зависите от того, какие темы вам предложат ваши героини? Или у вас есть что-то вроде опережающего планирования?

Ю.Меньшова. В принципе ток-шоу ориентируется на темы, которые предлагают героини. Плюс очень небольшой процент общеинтересных тем, которые легко просчитываются. Сейчас вот, скажем, мы находимся в запуске сюжета о пластических операциях. Уж такая женская тема! Хотя не только женская. Речь идет о комплексах, связанных с внешностью.

Просчитать эту тему было легко, соответственно несложно было выйти на Центр, который делает такие операции, и подыскать женщину, достаточно раскованную, чтобы не побоялась рассказать свою историю. Мы ее нашли.

Мы хотели бы также поговорить о проблеме транссексуалов. Тут тоже все легко просчитывается. В основном же темы, которые у нас в шоу звучат, придумать нереально, да еще найти такого человека, который именно с такой проблемой придет.

Е.Стишова. Раз уж феминизм и лесбиянство у нас путают, не было ли такого, что вам позвонила какая-нибудь лесбиянка с предложением обсудить проблему сексуальной ориентации?

Ю.Меньшова. Теоретически такая тема для обсуждения – это красиво. А на самом деле, когда хорошо знаешь всю технологию передачи, видишь, что обсуждать здесь нечего. Ну, что могут сказать мужчины на этот счет? Или женщины в зале? Это как раз проблема частного случая, личного выбора.

Вот транссексуалы – это проблема общая, на сей счет есть общественное мнение. Одни говорят, что это беда, болезнь и что это надо принять как данность. Другие же убеждены, что это извращение, разврат, аморалка и т.д. Тут есть, что обсуждать. Ну а лесбийская любовь, гомосексуализм – о чем здесь разговаривать? Частный случай, личный выбор... О'кей, я к этому отношусь нормально, но не поручусь, что у меня самой нет доли сомнений в том, что, ребята, может быть, это все же не болезнь, а разврат?

Е.Стишова. Я думаю, что тут предмет для разговора есть, но наше общество еще не готово обсуждать эту проблему с позиций политкорректности. Пока что у нас не накопилось демократической традиции, чтобы можно было спокойно говорить на эту тему.

Ю.Меньшова. Нет, я не боюсь этих проблем. Мне кажется, что большая заслуга нашей программы в том, что нам как раз удается находить верный тон в разговоре на любую тему. Мы под-

нимаем любые проблемы, самые что ни на есть сложные. Мы сделали, к примеру, передачу «У меня муж русский» – о проблеме межнационального брака. Об этом в семейном кругу разговаривают шепотом на кухне. А нам удалось найти тот тон, при котором люди были абсолютно искренни, откровенны, не стеснялись.

Е.Стишова. Вот уже два года, как каждую среду в эфир выходит ток-шоу «Я сама». Вы не устали? Вам интересно по-прежнему?

Ю.Меньшова. Телевидение – это конвейер. Но все равно каждый раз, когда готовишь программу, находишь что-то любопытное для себя. Хотя, конечно, этот интерес уже не сравнится с тем азартом, который был у меня вначале, когда все было впервые и многое еще предстояло открывать для себя.

Е.Стишова. Вы, потомственная актриса, выпускница Школы-студии МХАТ, не жалеете, что ради телевидения оставили сцену и экран, где дебютировали весьма успешно? Или же есть уверенность, что вы можете вернуться, если захотите?

Ю.Меньшова. Нет никаких сожалений по этому поводу. И нет никакого желания возвращаться. Я даже с каким-то удовольствием вспоминаю об этом своем шаге. Потому что то было абсолютно подготовленное решение, на протяжении долгого времени обдумываемое со всех сторон. В процессе обдумывания я пришла к выводу, что та профессия, которую я себе выбрала изначально, мне не интересна. Все, что я могла найти там интересного, за время учебы и работы в театре и кино в течение четырех лет было исчерпано. Мне приблизительно ясна была моя перспектива, я представляла, что у меня впереди, и учитывала все возможности, даже такие случаи, как шикарные роли, слава и т.д., – и понимала, что эта жизнь мне не интересна. Поэтому я и рискнула так поступить. Шаг, конечно, был отчаянный, тем более что я сначала ушла из театра, а потом уже устроилась на телевидение, то есть я уходила практически в никуда. Мне кажется, что именно так и совершаются самые решительные поступки: не надо оставлять себе никакой возможности вернуться. Та решительность, с какой ты оставляешь одно дело, вынуждает тебя на такую активность, на такую мобилизацию сил, что ты в результате пробиваешь стену головой. Что и произошло в моем случае. Когда я пришла на телевидение, я была, как белый лист бумаги. Я говорила: ребята, я не претендую ни на что, дайте мне ту работу, которую вы мне можете дать. Если это администратор, значит, администратор, если осветитель, то осветитель, кто угодно. Я хочу работать на телевидении, я хочу учиться этому делу. У меня, по счастью, сразу сложилось так, что я стала редактором. За полгода очень многому училась, влезала во все процессы, хотела знать, что такое телевидение и как оно делается. В те же полгода меня пригласили вести ток-шоу «Я сама». Уже ведя программу, я точно так же училась и в результате доросла до того, что стала ее руководителем.

Е.Стишова. Когда вы снимаете свои передачи, испытываете ли вы премьерный трепет?

Ю.Меньшова. Сейчас уже нет. Но было. В самом начале, естественно, я очень боялась – это не сравнимо ни с театром, ни с кино, хотя мне говорили: тебе легче, ты все это знаешь. Ерунда, это категорически другое. Нужно было всему учиться заново. Я – человек замкнутый, для меня в принципе общение – проблема, если это не давно обжитой узкий круг. А тут предстояло организовать серьезные дискуссии. Надо было учиться. Поначалу это все мучило, и премьерный трепет был. А сейчас уже есть уверенность. Хорошая уверенность.

Е.Стишова. А как родители относятся к вашей деятельности? Смотрят ли они вашу программу?

Ю.Меньшова. Смотрят. И относятся с огромным уважением, даже с почтением.

Е.Стишова. Насколько адекватно оценивается ваше ток-шоу в прессе?

Ю.Меньшова. Была одна статья – к сожалению, я не запомнила имени автора, – в которой впервые в прессе было наконец-то обнаружено принципиальное качество программы. Что это не развлекательное шоу, а программа, в которой люди нуждаются, потому что действительно что-то важное в ней для себя находят.

Я совершенно не тщеславный человек. И настолько самодостаточна в ощущении того, что я делаю дело, которое мне интересно и людям нужно, что я и интервью-то давать не люблю.

Но в принципе, мне кажется, есть некоторые проблемы с критикой. Ведь критика, насколько я понимаю, не столько оценка, сколько анализ. Мне хотелось бы прочесть о программе серьезную статью, пусть даже негативную. Но чтобы в ней был анализ, а не оценка. Оценка мне не нужна. Я думаю, что любому человеку, делающему дело, оценка в принципе не нужна. Если только ты не бесконечно зависишь от того, как на тебя посмотрят окружающие.

Е.Стишова. Профессионал сам себя адекватно оценивает.

Ю.Меньшова. И довольно строго. Если даже тебе скажут: «Это было гениально», ты поблагодаришь из вежливости, но сам про себя знаешь, что это было плохо. Но аналитической критики нет, поэтому, может быть, и к критике вообще нет никакого интереса. ❑

Транспортное обслуживание видео- и съемочных групп.

Микроавтобусы до 8 мест. (грузо-пассаж.)

Тел.: (095) 452-91-39; 8-2-902-33-12

Маша Арбатова:

«У меня три эрогенные зоны – мои дети, мужчины и права человека»

Беседу ведет Елена Стишова

Елена Стишова. С тех пор как вы появились на телевидении, в стране наконец-то зазвучала феминистская тема. На мой взгляд, это революционное событие. Увы, оно принадлежит к разряду тех происшествий, которые в нашем патриархальном обществе мало кто замечает.

Интересно, как реагирует на вас аудитория ток-шоу, с одной стороны, и наши профессиональные феминистки – с другой?

Маша Арбатова. С самого начала работы над программой я настаивала, чтобы меня представляли как феминистку. А в то время на телевидении не очень понимали, что это слово значит, как его будут воспринимать, насколько оно нормативное, кого может дискредитировать или шокировать. Потом рукой махнули – пусть, она сама предложила.

Вспоминаю самую первую народную реакцию на меня. Кассирша в магазине долго не пробивала мне чек и, собрав своих подружек, объясняла, какая прекрасная появилась передача. Нашу компанию она представила так: мол, одна там – дочка «Москва слезам не верит», вторая – нормальная, а вот эта вся в черном – «мифистка». Я очень удивилась, говорю: «Как-как?» Она отвечает: «Ну, там же все вас так объявляют». Невероятное слово «мифистка» было ее попыткой легитимизировать мой образ.

Дальше ко мне стали обращаться люди, как правило, представлявшие интеллигентные слои общества. Помню, мужчина подошел ко мне в метро и с остервенением начал говорить: «Но вы же лесбиянка, это же

видно! Почему вы не говорите правду? Что вы там рассказываете, что дети у вас, что мужчины вам нравятся... Но мы же взрослые люди, зачем нас дурить?»

Радостным потрясением для меня было, когда через год работы на передаче подхожу к дому, вижу, идут два таких шкета – первый-второй класс, – и один другому говорит: «Смотри-смотри, феминистка пошла». Другой спрашивает, что это значит или кто такая, а первый объясняет: мол, она из передачи «Я сама», мамка эту передачу смотрит, а потом всегда с папкой ругается.

Семи-восьмилетний ребенок, он правильно произнес слово – то есть оно уже как бы зафиксировалось в контексте того, что наносит урон семейной идиллии.

М. Арбатова

Фото А. Тер-Месропяна

Последние наблюдения обозначают диапазон, в котором наш народ сегодня представляет себе феминизм. Мужчина, лет пятидесяти, вполне интеллигентный, злобно подбежал ко мне на какой-то тусовке и с выкриком, с большевистским напором сразу в дискуссию: «Вы хотите сами страной управлять, вы хотите деньги зарабатывать, все в семье сами делать – так зачем вам мужчина?»

Это одна крайность. Вторую крайность изложила юная девушка одному моему питерскому знакомому: «Я сейчас учусь в университете, а когда закончу, то стану профессиональной феминисткой, как Маша Арбатова». Он спрашивает: «Как это?» А это, говорит, вообще ничего не делать и говорить, что мужики – козлы.

Примерно в этих рамках сейчас гуляет образ феминистки, и я думаю, что еще должно пройти несколько лет, чтобы народ в нем разобрался.

Еще одно мнение. Одна женщина сказала мне: «Я смотрю ваши передачи и думаю: что же такое феминистки? И теперь поняла: феминистки – это бабы, которые слишком много хотят».

А что касается профессиональной среды, то у нас ведь все феминистки в первом поколении. Все они по-разному носят платье феминизма и периодически высказываются, что я неправильно озвучиваю понятие гендера, дискредитирую феминизм и что если уж феминистку сажать в передачу, то надо по-советски избрать ее большинством голосов. Чтобы в передаче сидела правильная феминистка, поскольку я – неправильная. Я объясняю в ответ, что партийной дисциплине не подчиняюсь, но буду рада, если кто-то еще телевизионными

средствами будет нести феминистскую идеологию в массы. Феминистки, которые ничем, кроме научных феминистских исследований, не зарабатывают, совершенно не в состоянии понять жанр программы. Я и сама этим грешила. Когда программа начиналась, я пыталась использовать отведенное мне время для чтения лекций. Пока не поняла, что час еще не пробил и все, что я могу сделать для феминизма, – это быть по возможности обаятельной и остроумной.

Е.Стишова. В самом деле, Маша, ваш феминизм достаточно индивидуален, и, собственно, чему тут удивляться? Ваши принципы диктуются вашим характером. Иной раз вы какой-нибудь особе так вламываете «между глаз», и это не имеет никакого отношения к феминизму, а имеет отношение к вашей реактивности.

М.Арбатова. Нет, тут я с вами не согласна. Я не считаю, что где-то когда-то в своей жизни отступала от феминистских принципов. Я их понимаю как защиту прав человека. И все время говорю, что у меня три эрогенные зоны: мои дети, мужчины и права человека.

Е.Стишова. Я приведу конкретный пример, чтобы пояснить, что имею в виду. Это был тот редкий случай, когда вы с Ольгой Сердобовой абсолютно совпали. Дело было в том, что одна из ваших героинь попыталась вернуть мужа, играя на его отцовских чувствах. Она отдала детей мужу и хладнокровно смотрела издали, что из этого получится. Бывают такие непридуманные сюжеты в ваших передачах, когда и феминизм, и традиционализм пасуют перед реальностью.

М.Арбатова. Я не считаю, что феминизм пасует. С точки зрения феминизма, эта женщина чудовищно себя вела. Она манипулировала мужем с помощью детей, нарушая их права.

Е.Стишова. Она чудовищно вела себя со всех точек зрения.

М.Арбатова. С ней получилась печальная история. Эта тетка после выхода передачи в эфир надела свою лучшую дубленку и пошла фланировать. Ее встретила группа простых русских женщин, которые только что на работе посмотрели передачу. Ее узнали. И то ли дали ей по физиономии, то ли только пригрозили. После чего она, совершенно потрясенная тем, как мы ее подставили – так ей показалось, – пообещала с нами расправиться. Есть героини, которые, увидев себя на экране совсем не такими, какими они себе кажутся, снова приходят к нам, берут микрофон и пытаются продолжать свою историю из зала – им очень важно оправдаться.

Е.Стишова. Некоторые интеллектуальные дамы, не чуждые феминистских идей, иногда говорят о вас, как о плохо воспитанном человеке, который позволяет себе в эфире бог знает что. И что вы нуждаетесь в цензуре. Кто-нибудь пытался вас цензуровать в программе?

М.Арбатова. Я в принципе плохо себе представляю, чтобы я кому-то позволила себя цензуровать. Некоторые мои пьесы во времена застоя по десять лет не пропускались цензурой. Естественно, что человек с такой биографией не стал бы работать на телевидении, где есть цензура.

Е.Стишова. Употребляется ли у вас в ток-шоу слово «гендер»?

М.Арбатова. Ни в коем случае.

Е.Стишова. Считаете ли вы сами свою программу гендерной?

М.Арбатова. Конечно.

Е.Стишова. Гендерные роли у вас представлены в таком типологизме

и – порой – в такой впечатляющей характерности, что складывается ощущение, будто за всем этим есть какая-то руководящая и направляющая сила. Чего нет на самом деле?

М.Арбатова. Такой силы, конечно, нет. Более того, я единственная феминистка в группе, работающей над программой. Я вхожу в передачу уже на том этапе, когда она фактически сформирована. И отвечаю только за свой текст, и то не целиком: что-то идет в корзину при монтаже, много ситуаций, которые тебя просто сбивают, потому что к тому моменту, когда мне дают слово, уже что-то сказали мужчины и нужно очень быстро сориентироваться: то ли с мужчинами разбираться, то ли с героиней.

Е.Стишова. Из передачи в передачу, из месяца в месяц мы видим чрезвычайно витальных, по-своему очень ярких женщин, даже если они производят негативное впечатление, на фоне вялой, бесформенной мужской плазмы, которая тем не менее заряжена сознанием своего полороролевого превосходства. Такой эффект рождается непроизвольно?

М.Арбатова. Вспоминаю любимую цитату из Голсуорси: «Нет таких пушек, которые бы остановили идею, время которой пришло». Я считаю, что у нас феминизация идет пожаром, только многие женщины не знают, как мольеровский Журден, что они «говорят прозой». Подходит ко мне обычная женщина и говорит: «Я не феминистка, я нормальная женщина». Тогда я ей задаю вопрос: «Скажи, пожалуйста, женщина может быть президентом?» Она отвечает: «Конечно». Спрашиваю: «Ты деньги сама себе зарабатываешь или от мужа кормишься?» Она говорит: «Конечно, сама». Дальше: «Ты решения сама принимаешь?» «Конечно», – отвечает она. Я – ей: «Извини, ты – феминистка». «Нет! – кричит она, – ты что?! Если я скажу, что я феминистка, у меня будут проблемы с мужчинами».

Это какой-то миф, уже совершенно засахаренный в бессознательном, что феминистки – это те, у которых проблемы с мужчинами.

Что касается мужчин, то у них в нашей культуре есть масса возможностей реализоваться и высказаться. Поэтому очень редко когда мужчина потащится в Останкино, чтобы защитить свое мужское племя. Обычно в этот момент нормальный мужик сидит дома в тапочках и хихикает, глядя на экран.

К нам идут мужчины с проблемами, с историями. К тому же женщины у нас в более выгодном положении. Если бы их было десять, а не сто, как в нашем зале, – мы бы еще посмотрели, как они выглядели бы. Тут права мужчин я готова защитить, потому что психологически они оказываются в сложном положении. Толпа разъяренных женщин, для которых десять мужчин на скамейке – их коллективный мужик-обидчик. И вот сейчас они с ним разберутся, схватят за лацканы пиджака и начнут за свою бабскую долю этих конкретно мужиков «метелить».

Е.Стишова. Маша, если это не тайна, как рекрутируется аудитория вашей программы?

М.Арбатова. Какая ж тайна-то? Звонят, обрывают телефон. Женщины. И точно так же мужчины. Ток-шоу, как часы, работает. Юля – суперпрофессиональный человек. Все-таки Школа-студия МХАТ – этого не отнимешь. Ольга Сердобова в свое время тоже собиралась в актерскую жизнь. Я при театре выросла. Есть очень много моментов,

когда я чувствую, что мы шоу организуем энергетически.

Е.Стишова. Но зачем идут те, которые идут? Эта жажда коллективной исповеди, этот массовый эксгибиционизм что означает?

М.Арбатова. Это означает, что телевидение занимает совершенно неадекватное место в сознании современного человека. А ток-шоу – это смесь трибуны и психодрамы.

Е.Стишова. Массовый вариант Гротовского с его психодрамой, психосинтезом и, конечно же, с терапевтическим эффектом?

М.Арбатова. Абсолютно! Я тут как бы «тащусь» сама. Есть масса людей, у которых очень узкий коридор, в котором они могут высказаться о жизни так, чтобы их услышали. А у нас они имеют такую возможность. Когда началась программа, пошла молва, что это подсадные провинциальные актрисы, которых никто не знает. Я же все время твердила, что так не сыграть и не написать. Это я вам говорю как драматург. Это потрясающе, как наши женщины начали говорить.

Е.Стишова. А как вы интерпретируете степень откровенности ваших героинь, которые ведут себя в эфире так, будто не ведают, что их видят и слышат не только миллионы телезрителей, но еще друзья, родственники, включая тех, кого они обличают?

М.Арбатова. Много таких случаев, когда человек считает, что его голос, помноженный на возможности телевидения, звучит как приговор. Едва ли не большинство женщин приходят к нам, когда они уже у края. Может быть, это их последняя попытка что-то изменить. С одной стороны, оказать давление и, с другой, получить коллективное одобрение собственной позиции.

Е.Стишова. Смотрели ли вы западные программы, аналогичные вашей?

М.Арбатова. Конечно. Когда мы начинали делать свое ток-шоу, нам показывали американские ролики. И теперь, когда я приезжаю в какую-нибудь страну, я смотрю женские ток-шоу круглые сутки, даже не зная языка. Мы сильно отличаемся от всех. Везде все вылизано телевизионными технологиями и большими деньгами. Мы же делаем программу, образно говоря, за две копейки. Тем не менее все говорят: «Ну, наверное, над Юлей работают десять стилистов. Как над Тэтчер». «Ха-ха-ха, – говорю я. – У нас есть один – дивный – стилист Никита Нагибин и прелестная художница по гриму Люба Редкозубова. И пусть мы не похожи на других по «вылизанности», зато у нас игла воткнута в тот нерв, который заставляет весь организм реагировать, и люди обсуждают то, что не проговорено за много веков...»

Е.Стишова. Да, вы нашли болевую точку.

М.Арбатова. На самом деле не мы нашли – это была идея Ивана Демидова, директора канала ТВ-6. К моменту появления ток-шоу «Я сама» все маркетинговые службы показывали, что сейчас наиболее выгодны в финансовом отношении женский журнал и женское телевидение.

Е.Стишова. Но вами и исчерпывается все «женское телевидение». Знаете ли вы какую-нибудь мужскую передачу на нашем телевидении, которая может быть рифмой к вашей?

М.Арбатова. Я думаю, что ее быть не должно. Когда у нас были в большой моде журналы «Работница» и «Крестьянка», я все время хихикала, что хорошо бы выпускать журнал «Работник» и «Крестьянин» и создать

зеркальный Комитет советских мужчин. Эта логика, как ни странно, работает, и любая мужская передача становится обязательной скабрезностью.

Е.Стишова. Вроде «Кинобабника».

М.Арбатова. Где ваши женщины, которые хотят цензуру ввести? Я видела потрясающую передачу – она шла что-то в час ночи, я просто не могла оторваться, думала, что у меня уже «белая горячка». Называется «В постели с...» – ведущий рассказывает о половой жизни, квинтэссенция телевизионной пошлости.

Е.Стишова. И что – там действительно кто-то с кем-то лежит в постели?

М.Арбатова. Нет, это прием. Где ваши девушки из цензуры? Где?

Е.Стишова. В течение года я наблюдаю в вашей программе один неявный, но реальный сюжет: идет гендерная война.

М.Арбатова. В этом смысле программа только отражает процессы, идущие в жизни.

Е.Стишова. Как вы считаете – это нормально или аномально?

М.Арбатова. Знаете, Гегель говорил, что все действительное разумно. Гендерная война всегда идет в том обществе, в котором один пол дискриминирован. Раньше это была как бы партизанская война – сейчас она стала выходить в общественный контекст. Каждая жена «мочила» своего мужа, а он ее, и считалось, что это и есть ролевое разделение. Пехота и артиллерия. А сейчас, поскольку общество сильно либерализовалось, начинает выясняться, что это ненормально и что люди обоих полов созданы для счастья, и именно эту мысль мы и пытаемся озвучить. При этом я не устаю потрясаться одному обстоятельству: у нас сегодня страна сверху больше готова для феминистских реформ, чем снизу. В политику сейчас втянуты лучшие интеллектуальные силы. Я год работала в группе, разрабатывавшей документы для предвыборной программы Ельцина, занималась разделами «Права женщин» и «Права детей». И была, честно говоря, уверена, что все это выбросят в корзину. У меня почти ничего не было поправлено при том, что документ прошел все уровни правки, в том числе и президентскую. Если бы вы прочитали этот текст, чего, к сожалению, наша интеллигенция не сделала, потому что ей «западло» читать президентскую программу, то вы увидели бы там ссылки на все конвенции ООН в области прав женщин и детей.

Е.Стишова. Главное, есть ли механизмы реализации этой программы?

М.Арбатова. Механизмы начинают работать, когда обещания Президента совпадают с желаниями избирателей. И если Президент предлагает правовые стандарты конвенций ООН, то дальше все зависит от нас. Я сама полжизни считала, что феминизм кто-то запрещает, пока не прочитала законодательные акты 1991 – 1993 годов касательно женщин. Но не будет же Президент обращаться в суд по поводу каждой женщины, которую бьет муж, насилуют в подъезде, незаконно увольняют. Это уже ее, конкретной женщины, задача. А его компетенция – предложить законодательные механизмы, защищающие права женщин.

Е.Стишова. Феминизм не запрещают. Вслух, по крайней мере. Но тот факт, что на нашем многоканальном телевидении всего лишь одно женское ток-шоу, говорит мне о реальном состоянии нашего феминизма гораздо больше, чем ваши ссылки на замечательную программу Президента. ❑

Ольга Сердобова:

«Это миф, что наша страна патриархатная»

Интервью ведет Е.Стишова

Елена Стишова. В ток-шоу «Я сама» вас рекомендуют как представительницу «традиционных взглядов». Как вы сами трактуете традицию? Что это – веками спрессованная народная мудрость, или культурные стереотипы, или здравый смысл, или более современное понятие, куда частично входит уже зародившееся у нас представление о политкорректности? Или это что-то совершенно другое, о чем я не имею понятия?

Ольга Сердобова. Я думаю, что в понятие традиционного взгляда входит все то, о чем вы сказали. Это то, на чем мы воспитаны, что копилось веками в народных представлениях и от чего уйти невозможно. Плюс желание преподнести здравую точку зрения на вещи – общежитейскую, общепринятую, наверное. Не банальную, но именно такую, которой придерживаются большинство людей.

Я выросла в достаточно простой семье, поэтому могу понять психологию и простого человека, и человека совершенно другого уровня развития. Так как мне по роду моих профессиональных занятий приходится общаться с людьми совершенно разного интеллекта, разных устоев, то мне сделать это нетрудно.

Е.Стишова. Но наша традиционная мораль взошла на хорошо удобренной почве патриархатного общества, где царят мужские законы, где ценности определены мужчинами. То есть мы живем в мужской культуре, под властью мужских стереотипов.

Уверена, что вы думали об этом и как-то объясняли себе существующую ситуацию. У вас нет внутреннего конфликта?

О.Сердобова. Нет, у меня внутреннего конфликта нет. У меня на этот счет свое мнение. Если говорить о России, то я считаю, что она всегда была женской страной. И патриархальные устои создавали именно женщины. Какой бы мужчина ни руководил нами, рядом с ним всегда была женщина. Именно от нее зависело, в каком он настроении и какой он примет закон. Ну, и женское начало, очень сильное по определению. Поэтому я не чувствую себя ущербной оттого, что наше общество воспитано на мужских стереотипах. В человеке два начала – и мужское, и женское. Просто у мужчин больше амбиций. Я думаю,

О. Сердобова

Фото А. Тер-Месропяна

что это их слабость. Ну, а слабости я привыкла прощать.

Е.Стишова. То есть вы полагаете, это, скорее, миф, что наша страна патриархатная?

О.Сердобова. Конечно!

Е.Стишова. Что на самом деле женщины за спиной у мужчин определяли политику?

О.Сердобова. В России женщина всегда как бы исподволь, но руководила мужчиной. Умно и незаметно. А мужчины думают, что власть – их прерогатива. Да, они сильные, умные – я этого со счетов не скидываю, но тем не менее такая их уверенность в неколебимости своей власти говорит о неосознанной потребности в самоутверждении.

Е.Стишова. Как вы для себя формулируете вашу задачу в ток-шоу? Скажем так: зачем вы там?

О.Сердобова. Глобальной миссии в самом факте участия в этой программе я не чувствую. У меня нет такого тщеславия. Я пытаюсь донести до женщин, которые смотрят ток-шоу, что они, в общем-то, главные в жизни. Чтобы они оставались женщинами, но в то же время были сильными и независимыми.

Вот такой у меня взгляд.

Не все традиции, видно, хороши. Поэтому я часто просто ссылаюсь на то, что традиции трансформируются.

Е.Стишова. Заметно, что вы не хотите никого сталкивать лбами, стремитесь примирить оппонентов.

О.Сердобова. Нет, бывает так, что эмоции захлестывают и я не могу сдержать личное отношение к ситуации, к людям.

Е.Стишова. И все-таки примирительная стратегия у вас преобладает. По вашим наблюдениям произошли какие-то изменения с вашей аудиторией за два года существования программы в эфире?

О.Сердобова. Прежде всего изменилась мужская аудитория. На ток-шоу стали приходить более интеллигентные мужчины. Не просто люди, которым любопытно потом себя увидеть на телеэкране, а те, которым есть что сказать.

Ну, а женщины, которые к нам приходят, – они стали лучше говорить. Так стали говорить, что я даже порой задумываюсь, надо ли что-то добавлять, потому что практически уже все сказано.

Е.Стишова. По вашему ощущению, женская аудитория в студии к кому больше прислушивается – к вам или к Маше?

О.Сердобова. Об этом не мне судить. Я думаю, это видно из программы.

Е.Стишова. У меня такое впечатление, что Машины вердикты производят большее впечатление на аудиторию.

О.Сердобова. Может быть. Но чтобы судить наверняка, надо присутствовать в студии во время записи. А потом, видимо, вам ближе позиция Маши, поэтому вы и видите так. Каждый человек видит то, что ему близко.

Е.Стишова. А на вас Машин феминизм никак не повлиял за эти годы? Вы не перестроились?

О.Сердобова. Нет, я какой была, такой и осталась. У Маши своеобразная позиция, своеобразная точка зрения. Я не считаю ее уж такой феминисткой. Вы, как наш постоянный зритель, возможно, заметили, что Маша стала более лояльно относиться к героиням и менее категорична в суждениях.

Е.Стишова. Но дело ведь не только в том, чтобы вы пришли и сказали в эфире что-нибудь умное. Ведущая должна быть интересна и притягательна для публики. Какая-то работа в этом плане идет?

О.Сердобова. Мы приходим на передачу, зная только ее тему, даже героиню не видим предварительно. Поэтому все, что происходит, и то, что мы с Машей говорим, – чистая импровизация. Наверное, какая-то доля артистизма нам присуща. Поэтому программа и смотрится. Она живая – мы не играем, а живем в ней.

Е.Стишова. Мне говорили, что у вас была попытка сделать артистическую карьеру.

О.Сердобова. А-а-а, ну, это в юности совсем. У кого ее не было, такой попытки? Мечтала стать артисткой. Отучилась всего один курс, заболела, и на этом моя артистическая карьера закончилась.

Е.Стишова. Я знаю, что по специальности вы психолог. Но вам удается это умело скрывать на передаче. Я думаю, что поведенческие мотивы героинь вам открыты, но вы не даете себе воли

говорить о них вслух из соображений такта. Просто не хотите невзначай обидеть человека.

Что вам лично дает участие в этой программе? Вы сами внутренне изменились? Что с вами произошло за эти два года?

О.Сердобова. Знаете, мне очень нравится коллектив, в котором мы работаем. Это интересные, умные люди. Общение с ними дает мне стимул. Съемки проходят каждый месяц – я внутренне к ним готовлюсь, я должна всегда быть в форме.

Е.Стишова. Изменилось ли ваше представление о нашей публике за время работы в программе?

О.Сердобова. Мне очень не нравится, когда говорят о народе как о толпе и как о публике. Я не могу усредненно воспринимать образ публики. Мне интересен каждый человек, его личность. И вообще в жизни для меня самая большая ценность – человеческая жизнь и человеческий характер. Мне это интересно. Так что нового для себя я ничего не открыла. Единственное, поняла, что не так просто быть узнаваемой на улице. Перестаешь принадлежать сама себе. Иногда хочется выбежать в магазин как есть, ненакрашенной, но ощущение, что на тебя смотрят, здороваются с тобой, тебе улыбаются, тебя узнают, – это, с одной стороны, помогает в жизни, с другой – напрягает.

Главное же, что я поняла за эти годы, – насколько сильно влияние телевидения. Это очень серьезно.

Е.Стишова. Объясните мне как психолог, почему человек приходит и всему миру рассказывает самое свое сокровенное? Это вписывается в нормальное поведение? Или здесь есть что-то такое...

О.Сердобова. Я думаю, что это вписывается в поведение прежде всего русского человека. У каждого народа есть психологические варианты самовыражения. У нас потребность самовыражения очень высокая. Долгое время она искусственно загонялась под спуд – ведь на все личное был запрет. Так что теперь... знаете, как бывает, когда человек дорвался до воды? Шел-шел по пустыне, и вдруг вода?

Поэтому то, что происходит, – это естественно. Дай Бог, чтобы так было и дальше. Люди должны выговориться. Это помогает. Но за двадцать минут всей жизни не расскажешь. И очень может быть, что женщины ожидают другой реакции от публики. И часто бывают шокированы или разочарованы.

Наверное, это действительно очень сильное решение для женщины – прилюдная исповедь, но иногда оно бывает просто крайним, потому что дальше идти некуда. Ну, а потом каждая женщина приходит с какой-то своей определенной целью.

Е.Стишова. Но чаще всего с благой все-таки целью? Потому что если цель корыстная, она обнаруживается очень быстро.

О.Сердобова. Да-да, ее сразу видно. Только что мы сняли сюжет «Неравный брак». Вот там совсем ясно, зачем и почему женщина пришла в студию. Но очень часто люди пытаются через передачу либо доказать что-то близким, либо что-то

понять, либо оправдаться, либо хотят, чтобы женщины не повторяли их ошибки, – ведь на свете еще очень много сердобольных людей. «Я бы хотела, чтобы женщины не боялись, или... чтобы женщины не делали этого», – вот рефрен многих наших передач.

Е.Стишова. Казалось, генетический страх быть искренним на людях должен был задержаться на пару поколений хотя бы. Нет?

О.Сердобова. Знаете, кто подвиг совершает? Тот человек, который устал бояться. Представьте себе, он лежит с гранатой, а на него идет танк. Он знает, что если он не бросит гранату, не распрямится в полный рост, то его все равно раздавят. Человек не выдерживает этого момента страха. Он готов на безрассудный шаг. Неправда, когда говорят, что подвиг может совершить только очень сильный человек. Нет. Это случалось и от трусости, и оттого, что человек уставал бояться. То, что потом называли подвигом, было его естественным порывом. Как бы поступательным движением.

Е.Стишова. Так, кстати, начинается великий фильм «Баллада о солдате»: солдат удирает от фашистского танка и бросает в него гранату...

О.Сердобова. В принципе наш народ пока не готов к тому, чтобы ходить к психологам. Может быть, когда люди привыкнут к таким службам, то аудитория нашей программы заметно уменьшится.

Е.Стишова. Но где они, эти психоаналитики? Эти психологи? Куда податься бедной женщине с ее проблемами?

О.Сердобова. К нам в студию. На ток-шоу «Я сама». ❑

АРХИТЕКТОР
т. 902-44-76
- ПРОЕКТИРОВАНИЕ
- НАДЗОР
- МЕНЕДЖМЕНТ

Виктор Матизен

Большое Меньшоу

Ток-шоу, которых на радио и телевидении с годами становится все больше, формально делятся на «интервью» и «дискуссии». «Интервью» подходят под определение «встреча с интересным человеком» и устроены весьма примитивно: ведущий (один, в компании журналистов или вместе с приглашенной публикой) задает гостю вопросы, а тот на них отвечает («Час пик», «Герой дня», «Момент истины», «Мое кино», «Моя звезда», «Те, кто», «Мужчина и женщина», «Характеры», «Человек в маске»). Иногда интервью перемежается рекламой или информационными вставками, а роль публики сводится к клакерской: от нее требуются только аплодисменты, как, например, в «Моем кино». «Дискуссии» более разнообразны – это и исчезнувшие телемосты, и «Мы», и «Если», и «Пресс-клуб», и «Я сама». Формальную классификацию можно дополнить содержательной, разделив ток-шоу на «личные», имеющие целью раскрыть личность гостя («Момент истины», «Мужчина и женщина»), и «деловые», отвечающие на некий общественно-важный вопрос («Герой дня», «Перекресток», «Тема», «Мы»).

«Я сама» (как и появившийся много позже «Человек в маске») – сразу личное и деловое ток-шоу. Пяти пространственным позициям, на которых располагаются его участники, соответствуют пять биосоциокультурных позиций:

1) рассказчица,
2) аналитик-«традиционалистка»,
3) аналитик-«феминистка»,
4) мужская скамейка,
5) женский зал.

Начнем, однако, с шестой позиции, не связанной с определенным пространственным или биосоциокультурным положением, – с позиции ведущей. Эту роль исполняет Юлия Меньшова, в связи с чем я называю то, что она делает, «Большое Меньшоу». Главное ее достоинство – «зеркальное» лицо, мгновенно реагирующее на высказывания участников. Сперва подобная «зеркальность» кажется непосредственностью, и нужно время, чтобы понять, что это – профессиональные маски работающей на сцене потомственной актрисы. Число их не очень велико, но они прекрасно выделаны и могут прослужить долго. Что касается вопросов ведущей, то они всегда ситуативны, но не всегда бьют в цель. К примеру, вопросы типа: «Как вы думаете, почему мужчины слабее женщин?» или: «Чем наши мужчины хуже иностранных?» провоцируют дурацкие ответы и тем оживляют шоу, но по сути навязывают вопрошаемому предвзятое мнение.

Интерьер ток-шоу напоминает зал совет-

ского суда с тройкой заседателей, скамьей подсудимых и местами для публики. Едва ли это было сознательно спланировано авторами шоу, но трудно счесть подобное сходство случайным.

Скамья, то есть общее место, отведена мужчинам, тогда как женщины (даже в зале) занимают каждая отдельное сиденье. В символическом плане это значит, что на скамье нет отдельных мужчин, а есть одно общее мужское место или коллективное тело.

Далее: у мужчин есть таблички с именами. Обращение по имени без отчества и фамилии, во-первых, как бы усекает (фрейдист сказал бы – кастрирует) человека, во-вторых – превращает мужчину любого возраста в мальчика. Форму дополняет содержание: один из гостей даже заметил, что «здесь исходят из презумпции виновности мужчин, которым предназначена роль мальчиков для битья».

На это можно возразить, что мужчины сами выставляют себя на посмешище. Это тоже справедливо, однако на скамейку, как правило (которого не бывает без исключений), попадают лишь мужчины определенного типа. Дело не в том, что организаторы производят селекцию (я не знаю, так ли это), а в том, что перспектива оказаться на скамье привлекает в основном определенный тип мужчин. В данном отношении мужскую скамейку можно сравнить с клубом или с рестораном: его владельцы задают атмосферу, которая формирует контингент посетителей, а тот, в свою очередь, поддерживает репутацию заведения, чем воспроизводит себя.

Мужчины того типа, о котором идет речь, – это люди с неудовлетворенным честолюбием, слаборефлексивные и нетолерантные. Желание «попасть в телевизор» вообще является симптомом, а в такой роли – тем паче.

Пространственное положение «судьи» занимает героиня, готовая поделиться с публикой сведениями о своей личной жизни. Чтобы решиться на это, требуется определенное мужество или, как говорят более злые языки, доля эксгибиционизма. Когда я по должности телекритика «Огонька» написал о выпуске программы на тему «Я вышла замуж с ребенком», две отдаленно знакомые девушки пытались искать моей протекции, чтобы выступить в шоу. Одна из них, насколько я помню, хотела поведать публике, как жить с тремя мужчинами. На мой вопрос, зачем об этом болтать, она отвечала, что надеется на интересные предложения, и долго не хотела верить, что телереклама такого сорта, по моим данным, бесплатная и никакой протекции тут не надо. У другой были проблемы с мужем, и она хотела с помощью передачи сдвинуть его с «упертой» позиции по принципу: «Пусть послушает, что об этом люди думают!» О третьем случае я узнал, когда писал эту статью: мне позвонила живущая во Франции внучка покойного актера Виктора Матисена (его имя встречается в титрах многих картин 30 – 60-х годов – он играл эпизодические роли, для которых требовалась несоветская фактура лица) Алена Ганчикова, и неожиданно оказалось, что она была героиней передачи прошлого года под названием «Я вышла замуж за иностранца». По ее словам, пригласила ее в ток-шоу Мария Арбатова (эксперт-феминистка), а согласилась она потому, что хотела поделиться горьким опытом и предостеречь наших девушек, рвущихся замуж за границу. В разговоре выяснилось, что вместе с этим мотивом присутствовали еще два: во-первых, желание выговориться, выслушать других и что-то прояснить для себя (мотив «подействовать на мужа» исключался: тот живет во Франции, русского языка не знает и ТВ-6 не принимает) и, во-вторых, желание проверить себя перед телекамерой: Алена, будучи пианисткой и композитором, хотела бы еще вести телепередачу о Париже, тайны которого она знает совсем с другой стороны, чем Эльдар Рязанов.

Шоу с ее участием, которое я посмотрел в видеозаписи, оказалось на редкость поучительным. Во-первых, героиня, вопреки обыкновению, оказалась интеллекту-

альной и предельно четко обрисовывала проблемную ситуацию. Во-вторых, ее рассказ был построен на зарубежном материале, что позволило сразу отбросить любимый отечественный вопрос «кто виноват?» – мужчина, женщина или оба. Было совершенно ясно, что лиса и журавль могли влюбиться друг в друга, но устроить совместную жизнь не могли никак. Сформулируем проблему так: мужчина и женщина, даже живущие в одном обществе (а уж тем более в разных странах), часто принадлежат к настолько разным культурам, что это делает их совместную жизнь невозможной. Или так: сводит любовь, разводит – культура. Поговорка «любовь слепа» имеет точный психологический смысл: половой инстинкт нередко вынуждает человека выбрать такого партнера, чьи культурные стереотипы несовместимы с его собственными.

Основная масса рассказчиц в программе «Я сама» – женщины, совершившие противоречивый выбор, а обсуждение направлено в основном на то, что делать в такой ситуации. Но насколько способствует этому структура программы?

Обычно в выступлении рассказчицы в разных пропорциях содержатся истина, ложь, умолчания, откровенности, самореклама, самоуничижение, исповедь, покаяние, самооправдание, обвинения в адрес сексуальных партнеров и жажда общественного суда. Эта роль ближе всего к роли истицы в гражданском процессе. Речь героини комментируют две «народные заседательницы». Ведущая отражает ситуацию эмоционально, они – рационально. Другими словами, они показывают, как все это выглядит со стороны, точнее, с двух женских сторон. Заодно они подводят частный случай под общие категории, походя используя других участников шоу в качестве примеров, подтверждающих те же закономерности.

Таким образом, во время шоу происходит социальная нормализация рассказчицы и той части публики (считая и телезрителей), которая может идентифицироваться с кем-то на экране: человек понимает, что его проблемы не исключительны и можно воспользоваться чужим опытом, как положительным, так и отрицательным.

Значительную часть этого опыта составляют стереотипы. Вот на случай, если вы собрались завести для своего ребенка нового папу: «Если мужчина по-настоящему любит женщину, он любит и ее ребенка». Вот на случай, если уже завели: «Мужчине ребенок нужен только до тех пор, пока ему нужна женщина». По существу, происходит тиражирование «женской логики», то есть бессознательного правила: «Если один мужчина имеет свойство А, то его имеют и все мужчины».

В оправдание обвинительного уклона можно сказать, что при социальном доминировании мужчин должна существовать культурная отдушина, в которую женщины могли бы беспрепятственно произнести все, что думают о противоположном поле. Но можно сказать и другое: программа не отваживается быть моделью гражданского процесса, где заслушиваются все стороны.

Когда очередная героиня повествует о своих взаимоотношениях с мужчинами, как-то упускается из виду, что все ею сказанное – лишь одна точка зрения, одна из версий происшедшего. Точка зрения другой стороны не просто остается за кадром – делается вид, что ее вовсе не существует. Хотя если бы мы имели возможность выслушать тех мужчин, о которых говорят рассказчицы, то увидели бы совсем другую картину, отличающуюся от первой не меньше, чем в «Расёмоне» версия жены самурая от версии самого самурая.

Отсутствие «комплиментарной» версии неустранимо, и этой принципиальной недостаточности не могут восполнить ни женщины-комментаторы, ни мужская скамейка. А это значит, что у программы нет средств для действительного решения той базовой проблемы, на которую она все время натыкается. Что, впрочем, не мешает ей оставаться самым полифоничным ток-шоу из всех, существующих на нашем телевидении. ❑

Елена Стишова

...И его женщина

Знаменитый режиссер поспорил со знаменитым кинокритиком, что картина «President и его женщина» получит «Оскар» как лучший иноязычный фильм года. Не исключено, что то была просто шутка. Хотя доля правды в ней определенно есть – независимо от того, попадется фильм на глаза оскаровским академикам или останется по ведомству «домашних радостей». Увы, я не могу пустить в ход решающий в таком разговоре аргумент состоявшегося зрительского успеха. В нашем хилом прокате картина еще не появилась, но даже если бы и появилась, судить о ее успехе или провале практически невозможно. Наша прокатная ситуация иррациональна. Прежние критерии кассовости давно не работают, а новые пока никто не сформулировал. Косвенной зрительской оценкой можно считать приз жюри дистрибьюторов, присужденный фильму «President и его женщина» на Анапском фестивале «Киношок»-96.

Что же до кулуарных оценок в профессиональной среде, они противоречивы. Одни, как видим, прочат картине оскаровские лавры, другие раздраженно пожимают плечами. В той же Анапе большое жюри отметило лишь работу Елены Сафоновой. Между тем Елена Райская –

«PRESIDENT И ЕГО ЖЕНЩИНА»

Автор сценария	Е.Райская при участии О.Сафаралиева
Режиссер	Е.Райская
Оператор	М.Соловьева
Художник	А.Гаджиев
Звукооператор	В.Бобровский
В ролях:	Е.Сафонова, Б.Токарев, М.Горевой, Я.Райская, Л.Полякова, М.Левтова, Л.Тимцуник
Кинокомпания	«Евразия» Россия 1996

«President и его женщина».
Вера – Е. Сафонова,
Глеб – Б. Токарев

автор проекта, сценария (совместно с О.Сафаралиевым) и режиссер-постановщик картины не скрывает своей установки на массовый успех. Она прямо заявляет: «Мы делали народное кино».

Кабы знать, что народ ответит ей взаимностью за соответствие картины коллективным ожиданиям, как в свое время Е.Матвееву, В.Меньшову, В.Роговому, Л.Гайдаю... Но при существующей системе проката массовый успех невозможен. Так что зрительскую реакцию надо моделировать априори, опираясь на общие законы восприятия массового зрелища. Лично я делать этого не берусь, так как, в отличие от авторов, страшно далека от народа и не обладаю талантом абсолютной веры в киносказку, как, к примеру, замечательный критик и киновед Е.Марголит[1].

А картина «President и его женщина» – именно что киносказка. Социальная сказка нашего времени, в которой, надо признать, в известной мере «отразился век».

Прежде всего – в типе производства картины. Проект был задуман и осуществлен супругами – Е.Райской и О.Сафаралиевым. Они являются авторами, продюсерами и дистрибьюторами картины. Ключевую в структуре замысла роль девочки Кати, дочери героини, сыграла семилетняя дочь Е.Райской – Яна. Такого рода «семейный подряд» сегодня встречаешь на каждом шагу: работа кланами, семьями страхует от возможного надувательства и гарантирует честное партнерство.

Международный резонанс картины закладывался на всех уровнях. Начнем с «кастинга». На главную женскую роль была приглашена звезда европейского ранга Е.Сафонова, прогремевшая в михалковских «Очах черных» и подтвердившая свой успех в замечательной французской картине Клода Миллера «Аккомпаниаторша». Миф Сафоновой в родном отечестве связан с «Зимней вишней» И.Масленникова – с сериалом, где актриса воплотила, сама того не ведая, скрытый вековой протест женского поголовья против «этих козлов-мужиков» и унизительной от них зависимости. Судя по фильму «President и его женщина», именно эта роль Сафоновой определила режиссерский выбор.

В главной мужской роли снялся Б.Токарев: на Западе неизвестный, зато обладающий типажными данными, которых нет у наших «конвертируемых» актеров. Токарев спортивен, мужествен и импозантен – качества, присущие в равной степени двум ныне действующим президентам – Ельцину и Клинтону. В фильме, правда, Глеб – так многозначительно зовут героя, – если на кого и похож, то на В.Шумейко.

Лучше Токарева в этой роли мог быть только Н.Михалков с его многозначным ролевым шлейфом и популярностью на Западе. Михалкова, однако, не пригласили, зато совершенно очевидно пытались следовать михалковской стратегии успеха.

Заметно, что авторы буквально выложились, придумывая story. С чисто женской отвагой Райская замахнулась на сверхсюжет советского кино – сюжет Власти. И без всякой оглядки на прошлое резко перевела его из высшей иерархии в низшую. Из драмы – в мелодраму, из мистерии – в фарс.

Сам этот факт можно расценить как этапный. Кино, чей вклад в дело сакрализации Власти неоценим, теперь просто не замечает ее жреческого нимба, ногой открывает дверь в ее коридоры, кичевыми красками малюет ее соискателей и цереможниймейстеров – всех этих визажистов, имиджмейкеров, всю президентскую рать.

История же, ради которой затевался весь проект, далека от политики и политиков... Включенные в визуальный ряд кадры предвыборных телевизионных баталий взаправдашних претендентов на президентскую власть в России 1996 года

[1] См. его отзыв на фильм «Все будет хорошо» Д.Астрахана в «Искусстве кино», 1996, № 2.

имитируют «правду жизни», которой на самом деле в фильме нет, да он на нее и не покушается. Документальные врезки нужны как актуальный фон для семейной мелодрамы, чтобы придать статус были сказочно-утопическому сюжету: мол, случилось это не давным-давно и не в некотором царстве, а «здесь-и-теперь». Реальный хронотоп позволяет не замечать, что действо построено по законам «мыльной оперы»: психология, мотивировки, индивидуальные характеры минимализированы, преобладает сюжет с массой перипетий и неожиданных поворотов.

Особенно удачен ход с теткой, продающей компромат на кандидата в президенты прямо у порога его штаб-квартиры. Тетка оказывается директрисой подмосковной сельской школы, где учительствует мать героини. Потому и знает из первых рук подробность из биографии нынешнего благополучно женатого кандидата: прежде он уже был женат и развелся. Настырная сельская «калоша», действующая, заметьте, в духе времени и смекнувшая, что сегодня ничто не ценится так дорого, как информация, имеет свой интерес: разжиться копеечкой для поправки хиреющего школьного хозяйства. В итоге директриса покупает учебные пособия и – попутно – запускает маховик сюжета, который начинает стремительно раскручиваться в сторону героини.

Едва только помощник Глеба убеждается в правдивости купленной информации, принимается решение: бывшую жену надо немедленно нейтрализовать, заставив работать на их команду. Помощник (блестящий дебют М.Горевого) довольно легко достигает цели – эко дело для профессионала умело намекнуть матери, что она должна пойти на жертвы ради безопасности ребенка! Заметим также, что этот суперспециалист по раскрутке политиков дает себя обмануть, поверив, будто девочка Катя не имеет никакого отношения к претенденту на президентский пост. Таковы законы массового жанра: козырная карта должна быть брошена на кон в самый эффектный момент и уж ни в коем случае не в начале игры. Прежде чем это произойдет, героиня поработает на имидж бывшего мужа, станет объектом пристального интереса газетчиков, жаждущих сенсационных подробностей, появится на телеэкране... И только затем будет пущена в ход тяжелая артиллерия – мотив киднэппинга. Катю, которую впечатлительная мать на всякий случай прячет в деревне у бабушки, пытаются похитить для телесъемок некие бритоголовые фашиствующие молодчики – конкуренты Глеба в предвыборной борьбе. Но Глеб на своих «Жигулях», с одной стороны, мать с помощником – с другой – порушат их планы и спасут девочку. И вот тут-то, в сердцах, героиня проговорится бывшему мужу, что Катя – его родное дитя.

Вслед за тем она категорически откажется участвовать «в их грязной игре», а Глеб сгоряча уволит помощника за аморальные методы ведения предвыборной кампании. И тому ничего не останется, как уговорить героиню... выставить свою кандидатуру в президенты. А он уж займеться ее предвыборной кампанией.

Тут пора объявить, что зовут героиню – угадайте с ходу! – конечно же, Вера. Ее выступления по телевидению не прошли незамеченными – люди потянулись к ней, особенно брошенные женщины. Бывшие супруги становятся соперниками на политическом Олимпе. Но любовь не картошка, прежние чувства, вспыхнувшие с новой силой, бросают их в объятия друг друга в тот самый момент, когда им предстоят дебаты в прямом эфире... «Туфта все это, – сказал один коллега после просмотра. – Никто еще не отказывался от власти ради любви».

«Сразу видно, что фильм русский, – заметил другой. – В голливудском варианте герой получил бы и женщину, и президентское кресло».

Оба мнения ценны как реакция на подсознание фильма. Это только на первый взгляд кажется, что в нем нет никакого подполья, никаких комплексов, ничего скрытого – только предельно рационали-

зированный, просчитанный экстерьер, похожий на фото из глянцевых журналов. Отказ от властных амбиций ради любви и семьи – эта новая мифологема в координатах советской сказки подана как осознанный социальный жест, негативный по отношению к Власти и к людям Власти. Вообще и в частности. Мол, сами видите, что такое Власть. Порядочным людям лучше держаться от нее подальше.

Но не только в этом смысл завершающего фильм «поцелуя в диафрагму». То, что предвыборный марафон одновременно прерывают оба – потенциальный президент и его женщина, – вовсе не утопия, а иносказание: это поражение президента и триумф его женщины.

Западная критика такое оценила бы да и публика тоже; в нашем же культурном контексте подобные вещи не прочитываются. Но именно здесь, в хэппи энде, торчат симпатичные ушки комплекса эмансипированной женщины советского типа: непременно сравняться с мужчиной, завоевать те позиции в жизни, которые волею цивилизационного процесса традиционно закреплены за мужчиной. Да, героиня легко отказывается от притязаний на власть, но только в тот момент, когда она вровень с любимым на политическом Олимпе. Несостоявшийся президент возвращается уже не к матери-одиночке, зарабатывающей дочке на бананы боди-артом, а к леди из политического бомонда. В сущности, бóльшие притязания на Власть именно у Веры, а не у Глеба. Он хочет всего лишь «спасти Россию», у него позитивный импульс. Она же соперничает с ним исключительно из самоутверждения, ведомая жаждой реванша. Не Власть со всей ее грязью ей претит – она бросает вызов мужской власти. И немудрено: такая женщина, как Вера, на свою беду, оказывается сильнее всех претендентов на взаимность. Сафонова – идеальная актриса для кино, которое не осознает себя феминистским, но таковым по сути является. Героиням этой актрисы не было достойной пары на грешной советской земле – свое счастье они обретали или в мечтах, или же – с тех пор как Утопия переселилась из абстрактного Будущего на более конкретный Запад – «за бугром», где еще водятся «настоящие мужчины».

Перестройка дала этой героине шанс стать женой президента. Но нет, не на такую напали. Она вступит в борьбу с кандидатом, чтобы отобрать его у Власти и установить свой диктат.

Будь Райская более радикальна, она дала бы своей Вере выиграть президентскую гонку. И стать первой женщиной-президентом в России – хотя бы на экране, в сказочной версии реальности. Почему Райская на это не пошла? Очевидно, ей как автору и как женщине пока достаточно той победы, которую одержала ее героиня в борьбе против мужской власти.

«President и его женщина» – несомненно женское кино. Тем более женское, чем упрямее хочет казаться по-мужски крутым.

Что же касается народности, на которой настаивают авторы, – здесь дело сложней. Ведь до недавнего времени в нашей культуре народным титуловалось не то, что подобным образом себя афишировало, а то, что интуитивно угадывало чаяния народной души. Для полной ясности приведу пример: «Москва слезам не верит» – кино народное. «Экипаж» – квазинародное. Но кассовый успех обеих лент вполне сопоставим. У В.Меньшова такое кино «случилось», А.Митта свое кино просчитал с карандашом в руке. Лучшие голливудские фильмы, имеющие глобальный успех, рождаются в пробирке или за компьютером. Они проектируются. Идет к тому и у нас. Д.Астрахан тоже просчитывает свои киносказки. Но его сила в эмоциональности и в знании реальной жизни низов. Райская слишком рациональна, и народ для нее – потенциальная публика. Зато у нее темперамент, воля к успеху и уверенность в том, что в паре «президент и его женщина» – «его женщина» важнее. И тут я не могу с ней не согласиться. ❑

Елена Ризаева

Феминизм по-русски

Знаменитая реплика, прозвучавшая на одном из первых перестроечных телемостов с Америкой: «У нас в стране секса нет», – на самом деле означала, что пол реабилитирован, что об этом можно говорить, рассуждать, снимать... И началось... Как нация, которой неведомо чувство меры, мы бросились в другую крайность. А западные косметические фирмы и модные салоны, журналы, вся огромная индустрия, работающая на женскую аудиторию, повернулись к России, с удивлением обнаружив, что, во-первых, в России есть женщины и, во-вторых, они понятия не имеют о тысячах восхитительных вещиц, совершенно необходимых.

Даже тот, кто общается с телевидением редко, успевает заметить, что большая часть телепотока ориентирована на женщину: рекламные ролики, сериалы, семейные и женские ток-шоу, женские программы, существующие практически на всех каналах. Женщине с экрана каждые полчаса, а то и чаще напоминают о ее специфических отличиях и интимных ежемесячных проблемах.

Западные рекламодатели явно не лучшего мнения о нас с вами, милые дамы, судя по тому, каким образом они пытаются сбыть нам залежалый товар. Вот весьма характерный рекламный ролик. Женщина входит в лифт. Мужчина тормозит закрывающуюся дверь и выскакивает с брезгливо-высокомерной гримасой. «Запах пота» – шепчет на ухо несчастной сердобольная сестра по полу. – Попробуй мой дезодорант «Рексона». В следующей сцене у героини день рождения, гости, цветы, появляется и тот тип из лифта, наклоняется, целует... Слава Богу, «Рексона» не подвела.

Заказчики рекламы страшно далеки от народа и не ездили никогда в обычных отечественных автобусах, иначе они распределили бы роли иначе. Уж кому-кому, так это бедным нашим женщинам приходится терпеть отнюдь не благоухающих, перманентно пьющих-курящих своих «половин». А от ролика остается легкое ощущение очередного мини-теле-унижения, а не желание купить чудо-дезодорант. Не случайно этот ролик спародирован и скорректирован веселыми ребятами из программы «Раз в неделю»: в лифт входит неказистый мужичонка, и тут же все выбегают как ошпаренные. Он торжественно объявляет: «Дезодорант Пикантный. Сделано в Урюпинске».

Ролики, рекламирующие женские гигиенические средства, могут поспорить по степени тупости, прямолинейности и оскорбительности с предыдущим. Мы

3 Зак. 111

имеем в виду серию «Мария открыла для себя...». Своей пафосностью, отсутствием юмора они выдают иностранных не только заказчиков, но и исполнителей. Непрофессионализм героинь роликов, трудности в произнесении нескольких простых фраз, непреодоленное смущение от темы разговора придают ролику эффект, противоположный ожидаемому. Зритель раздраженный созерцанием Марии, в тысячу первый раз мучительно открывающий для себя особенности

Кира Прошутинская в программе «Мужчина и женщина»

Фото С. Хальзова

прокладки, думает: «Да, это единственное открытие, на которое способна эта Мария»...

Если в только что описанных роликах женщины подбираются обыкновенные, чтобы потенциальные покупательницы легко себя с ними отождествляли, то в рекламе всевозможных шампуней, кремов, красок для волос они совершенно другие – недоступно красивые, худые, стройные, в строгих, деловых, но соблазнительно обтягивающих костюмчиках. Сами мизансцены красноречиво свидетельствуют, что это женщины не домашние, с портфельчиком, у компьютера, в офисе. Во рту – «тик-так» для свежего дыхания, на лице – крем, волосы выкрашены краской, на которую «тормозят» все мужчины, как собаки Павлова. И никаких проблем. Правда, неясно одно: если я не наскребла нужную сумму на крем, разглаживающий морщины, значит, я уже «не живу в ногу со своей эпохой, эпохой прогресса и достижений»? Да, много нужно денег и усилий, чтобы чувствовать себя своей в иллюзорном мире телерекламы.

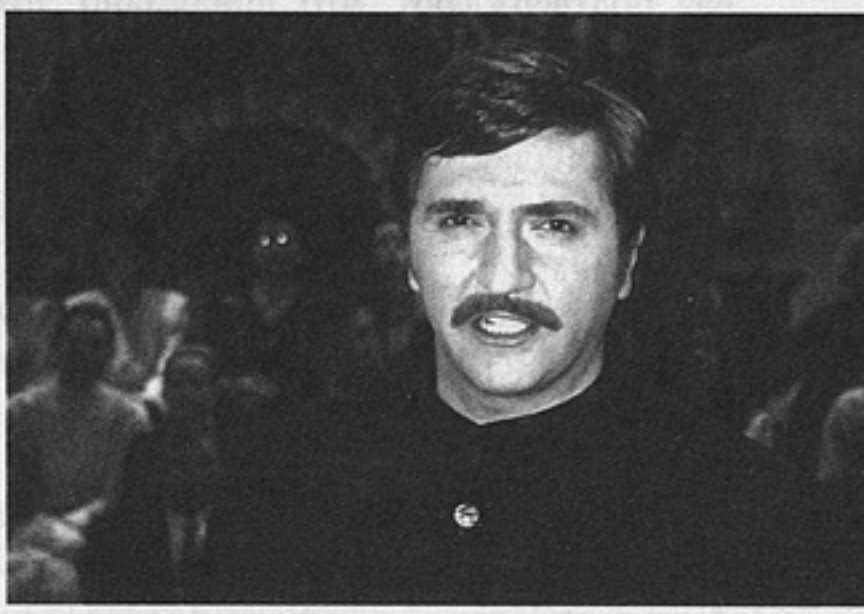
Характер почти всех телевизионных программ, адресованных женщинам, одинаков. Создатели всего этого потока исходят из вполне патриархального представления о том, что мир разделен на две половины – мужскую и женскую. В мужской части мира – игра ума, политика, экономика, войны, высокие технологии, спорт. В женской – все остальное, второстепенное: психология, чувства, воспитание детей, быт, масскультура, мода, кулинария. Одна из новых телепередач, адресованных женщинам, идущая по будням утром на канале НТВ (время, кстати, отобранное у просветительских «Российских университетов»), которая называется «Лучшая половина», полностью соответствует приведенному выше описанию типично женских тем. В этой приторно сладкой программе создается иллюзия полной гармонии полов, что ясно уже из названия рубрик: «Хозяйка своей судьбы» или «Мужчина моей мечты», кстати, непременно романтической профессии – охотник, дрессировщик или каскадер. Рубрика программы «Ах, какая женщина» – о знаменитых женщинах, оставивших след в истории, – выглядит как издевка над героинями сюжетов. Торопливый рассказ, иллюстрируемый фотоматериалами, длится около минуты, если не меньше. А ведь Зинаида Гиппиус и другие достойны большего. Уж лучше не затевать такой рассказ, чем говорить наспех, скомкав действительно интереснейшую жизнь, судьбу... А все потому, что в отведенную десятиминутку авторы умудряются впихнуть все, что положено иметь в женской программе: мода, кулинария, дети, вязание, маникюр...

Ведущая программы Елена Лонская вполне соответствует концепции «Лучшей половины»: мягкая, женственная,

красивая, скромно, но модно одетая и гладко причесанная, она явно из тех женщин, о которых мечтают мужчины, из тех, кто способен полностью раствориться в жизни мужа и детей, из тех, кто свято чтит границы своей, женской половины и не переступает ее...

Не только для героинь, но и для героев самого длинного американского сериала «Санта-Барбара» семья – ценность номер один. Женщины в нем всегда элегантно одеты, причесаны, наряды меняют едва ли не в каждом кадре. Как они зарабатывают на хлеб насущный, мы не видим, ведь почти все героини богаты и работают исключительно для развлечения. Иногда нам показывают, как трудится Джулия-юрист и Келли, одно время занимавшаяся рекламой, – и то только потому, что это выигрышные, с точки зрения телешоу, профессии. Все проблемы клан Кэпвеллов решает сообща, вплоть до самых интимных – иметь матери любовника или не иметь. А если кто-то попадает в беду – все члены семейства съезжаются в больницу, пересказывая вновь прибывшим подробности происшествия. И не случайно вершиной сюжета в этой иерархии ценностей оказывается свадьба главных героев, романтической любовной парочки Иден и Круза. Сначала масса обстоятельств мешала этому событию, потом очень много серий выбиралось место венчания, наконец, бракосочетание состоялось – и сами сценаристы Добсоны признали ошибкой, что слишком рано поженили героев. После свадьбы сюжет по сути не разворачивается дальше, а сворачивается. Слабое утешение лишь в том, что не все второстепенные персонажи-парочки еще поженились.

Кстати, любопытное исследование влияния сериалов на матримониальное поведение людей провели недавно еще в одной стране – признанном поставщике «телемыла» Бразилии. Демографы пришли здесь к удивительному выводу: телесериалы понижают рождаемость. Профессор Эдуардо Риос Нето пишет в статье во французской газете: «Телесериалы способны редуцировать старые и создавать новые стереотипы устройства жизни. Рождение большого количества детей начинает восприниматься как нечто несовременное, социально отсталое». Правда, сексолог Алессандра Грациотин считает, что все просто: «Люди слишком много времени уделяют телевизору и меньше занимаются любовью. Вот от этого и снижается рождаемость». При всей колоссальной популярности



Валерий Комиссаров в программе «Моя семья»

Фото Э. Лаповка

сериалов у нас в стране подобные исследования мы пока, насколько мне известно, не проводили.

«Мужчина и женщина» — программа, выходящая в эфир на канале РТР два раза в месяц, — следует традиционному представлению о мире, разделенном надвое: начиная с видеошапки — круга, разделенного на черную и красную половины, разъединяющиеся и сходящиеся под музыкальную заставку. Разделение это продолжается в оформлении студии. Аудитория — зрители, участники передачи, — разделена на женскую и мужскую части. Одни справа, другие слева, посреди ведущая Кира Прошутинская, а впереди и вверху огромный экран-монитор, с помощью которого мы общаемся с героем программы, как правило, известным, преуспевающим мужчиной «при чине». Наконец, и сам разговор с героем разделен на две части — общественную и личную. Во второй половине

программы, когда начинается беседа о семье, жене, любви, о личном, герой, появлявшийся на экране, спускается к ведущей и зрителям в студии и садится за один столик с Прошутинской. Следует обязательная игра: герой программы отвечает на ряд вопросов о его семейных привычках, а затем ведущая предлагает посмотреть ответы жены на те же вопросы, записанные на видеопленку. Разговоры о семье, кокетство с ведущей, дарение цветов, монолог жены за кадром еще раз подтверждают, что придумано это исключительно для утепления, оживления героя, такая себе немудреная женская журналистика.

Здесь необходимо сделать паузу, не для того, правда, чтобы съесть «Твикс», а чтобы напомнить о разнице русского и американского менталитетов, о чем сказано хорошо и много, я лишь вкратце обозначу основное.

Американцы с детства привыкают обсуждать все и вся. Помню, как малознакомая американка призналась мне среди обычного трепа, что ее в детстве изнасиловал отчим. Мы же мало кому могли бы доверить такое, даже ближайшей подруге. Образец стыдливости наглядно иллюстрируется отточием в романе Льва Толстого «Анна Каренина» – вместо описания постельной сцены Анны и Вронского. Вообще целомудренность всей великой русской литературы известна. Еще и поэтому так противоестественно выглядят говорящие с телеэкрана об интимных предметах гигиены девушки.

Но вот программа «Я сама» пытается внедрить американский стандарт и в области интимных отношений. В одном из выпусков мы могли наблюдать сеанс коллективного мазохизма, когда чувствовали себя неловко гости студии, мужчины, женщины, сама героиня – все, кроме профессионально бесстрастной ведущей и феминистки Маши, убежденной в полезности такого сеанса.

Героиня поведала собравшимся о том, что решила развестись с мужем после семи лет брака. Причиной она назвала его неспособность удовлетворить супругу. Все эти годы муж и жена так и не смогли поговорить на эту тему. После того как исповедь была закончена, женская часть приглашенных не спешила комментировать услышанное. Дело дошло до опроса мужчин. Юля по-журналистски бойко задает им вопрос: «Обсуждаете ли вы с женой интимные проблемы, если они возникают?» Дрожащими от волнения голосами мужчины подтверждают, что обсуждают, не вдаваясь в подробности. А феминистка Маша со здоровым цинизмом комментирует историю героини так – ручаюсь за смысл: «Да зачем это вам! За семь лет он уже показал, на что способен. Гоните его». Конечно, появление подобной героини – дань не только феминизму, но и сенсационности, без которой наше стремительно американизирующееся телевидение уже трудно себе представить.

Сразу в нескольких телециклах на разных каналах появился постоянный персонаж – человек в маске. Русский человек стыдлив и сдержан, душу незнакомцу открывать не станет, но уж если начнет душу выворачивать, так прямо по Достоевскому, в другую крайность ударится, ничего не оставит, все вытащит, смотрите, мол, какой я мерзкий. Не отсюда ли желание героя одного из выпусков программы «Человек в маске», занимающегося «доставкой» бездомных московских мальчиков клиентам, сохранив инкогнито под маской, все-таки выплеснуть все эти подробности на божий свет. Чего здесь больше: желания, чтобы публично было осуждено творящееся беззаконие, или желания посмаковать подробности? И подобный публичный стриптиз еженедельно идет в программе высокопрофессионального, уважаемого всеми телеакадемика Владимира Познера. Такое, видимо, время.

И в семейном еженедельном ток-шоу «Моя семья», таком веселом, легком, потелевизионному поверхностном, не обошлось без рубрики «Маска откровения». Четыре семьи, приглашенные в студию,

обсуждают проблему «кто в доме хозяин». Зрители в студии задают им вопросы после поочередного знакомства и их разговора с ведущим Валерием Комиссаровым. И вот появляется герой рубрики «Маска откровения» – немолодой мужчина, рассказывающий о том, что нужда заставила их с женой продать одну из внучек, чтобы на эти деньги вырастить другую. Валерий задает уточняющие вопросы, зрители в студии комментируют услышанное, небольшая пауза в действии, и ведущий объявляет следующую рубрику: «Семейные игры». Веселое зрелище покатило дальше.

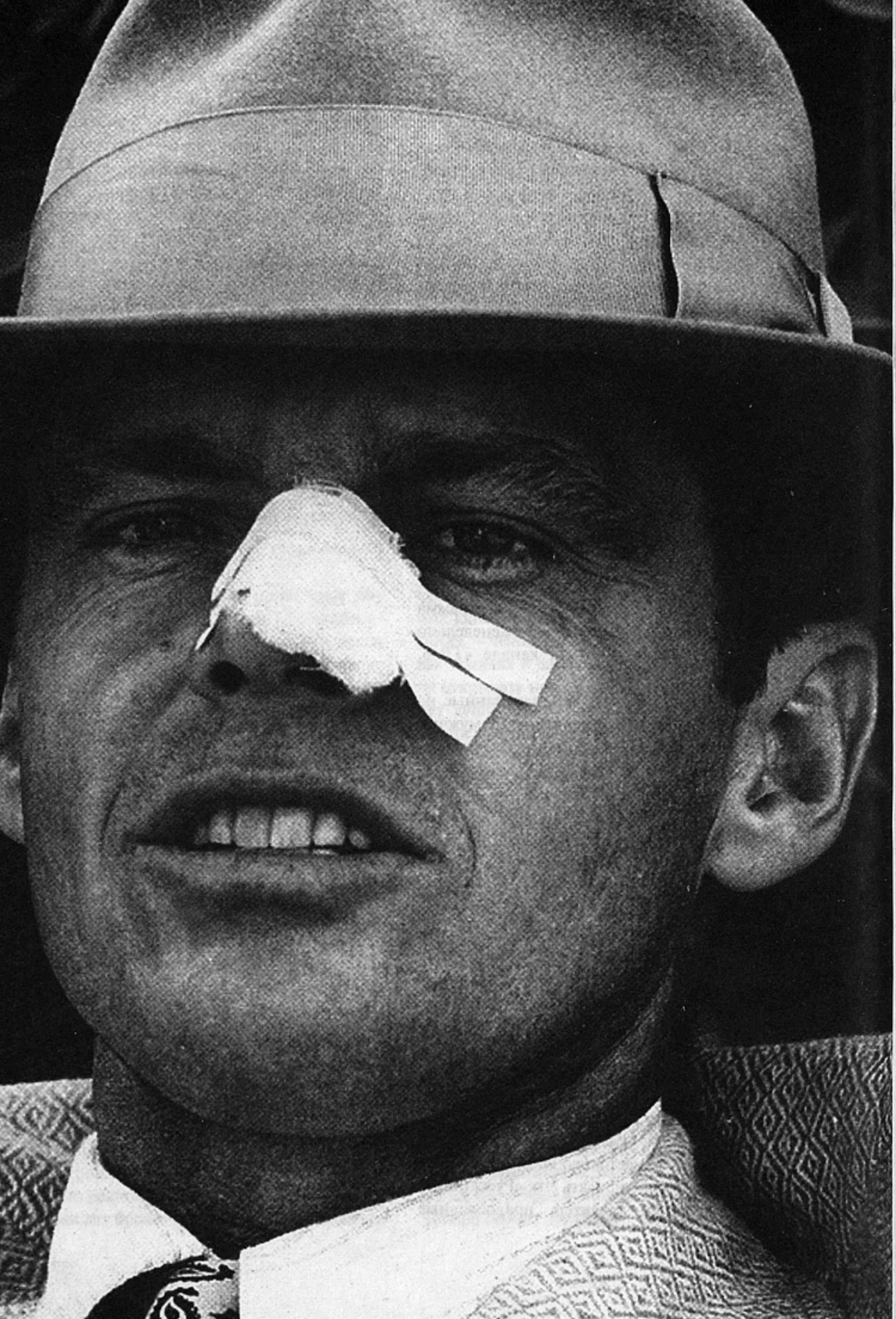
Когда-то в 70-х авторы «Чужих писем» Наталья Рязанцева и Илья Авербах изумлялись приходу нового поколения, которое не знает, что нельзя читать чужие письма. Теперь мы раскрепостились настолько, что немыслимая человеческая трагедия – лишь элемент телешоу.

Более живой и внимательной к проблемам своих героев выглядит программа «Клуб одиноких сердец», еженедельно выходящая в эфир на канале «ТВ-6. Москва».

Она представляет собой записанные на пленку послания американских мужчин русским женщинам с предложением «руки и сердца». Снимают их в своих собственных домах, квартирах, особняках и бунгало... Создается полная иллюзия телеприсутствия зрителя в квартире кандидата в женихи. Призыв американских женихов однозначен: они умоляют русских женщин не меняться, не эмансипироваться, они устали от самостоятельных, независимых, эмансипированных... Вот так и тянут женщину в разные стороны жизнь, журналы, феминистки. Одни требуют немедленных превращений, другие просят не меняться. Но женщина уже меняется, уже изменилась, и отголоски этих изменений видны в телепотоке...

Пресс-релиз программы «Клуб одиноких сердец» настолько красноречив, что рискну процитировать его: «Русский национальный характер, православные традиции послужили основой для рождения уникального явления. Русская женщина до мозга костей пропитана восточными традициями домостроя, но и наслышана о западных чудесах. Независимая, но жаждущая потерять эту независимость рядом с красивым и сильным мужчиной. Выигрывает этим несравнимо, так как одна она умеет подстроиться под любой стиль общения. Она умеет поддержать игру, правила которой предоставляет выбирать мужчине. Она способна полностью раствориться в муже, жить его интересами, поддерживать уют в доме, воспитывать детей, работать и помогать Ему. Она не трудоголик, но знает, что кроме нее всего этого никто не сделает!» Сказано поистине гениально.

Действительно, кто же, кроме нее... ❑



Андрей Плахов

Мачизм как зеркало сексуальной революции

На последнем фестивале в Монреале пользовался успехом и даже получил главный приз английский фильм «Иначе для девчонок» режиссера Ричарда Спенса. Художественные достоинства его невелики, а содержание почти исчерпывается аннотацией в каталоге. Когда-то, в школьные годы, сильный благородный Пол защищал хрупкого и слабого Карла от одноклассников, обзывавших его девчонкой. Неожиданно встретив бывшего приятеля, Пол не сразу узнает его. Карла теперь зовут Ким, он поменял пол и носит кокетливое платье с оборками.

Дальнейший ход фильма окрашен в лирико-комедийные тона и ведет к неизбежному хэппи энду. Авторы стремились создать зрелище хотя и попсовое, но при этом просветительское и нравоучительное. Своего рода инструктаж по новейшему кодексу политкорректности. Объектом же нравоучения становятся подобные Полу существа, которых обычно характеризуют как мачо.

Это емкое слово считается исчерпывающим определением и очень подходит для лексикона аннотаций: только за последний год я встречал его в фестивальных каталогах с десяток раз. Если мачо – значит, звероподобный примитив, видящий в женщине самку, а в мужчине – полового соперника. Ему чужды тонкости и нюансы чувств, и, разумеется, он гомофоб, презирающий «педрил» и решительно не способный понять, как может мужику прийти в голову дикая мысль добровольно отрезать свой первичный признак.

Пол – хотя и воплощенный мужской пол, но далеко еще не худший представитель мачизма, недаром еще в детстве под видом покровительства испытал подобие любви к женоподобному другу. Скорее всего грубым и неразвитым Пола

Джек Николсон в фильме «Китайский квартал» (1974)

Рудольф Валентино

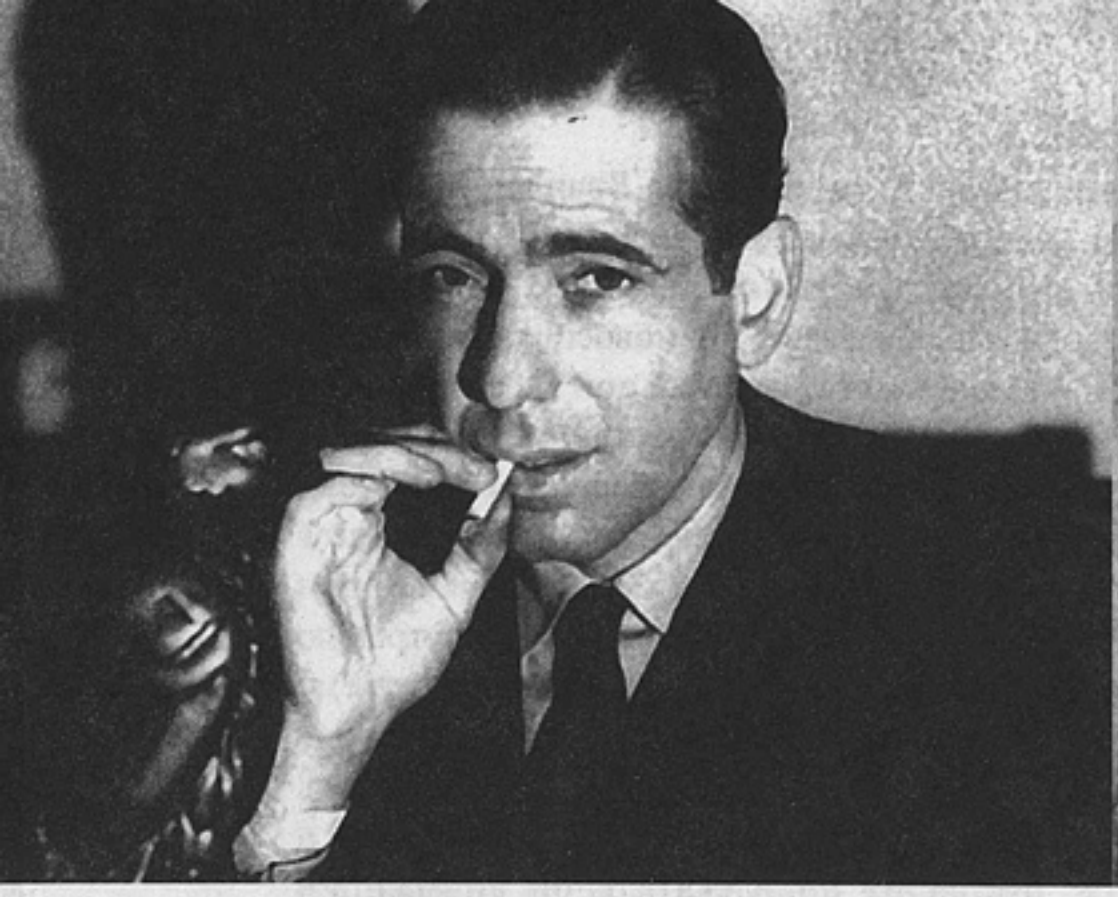
Дуглас Фэрбенкс

сделала жизнь: необразованный, не преуспевший в карьере, он работает мотокурьером, а самоутверждается в любовных интрижках. Встреча с Ким переворачивает его представления о мире и заставляет узнать о себе такое, чего Полу не привиделось бы в страшном сне.

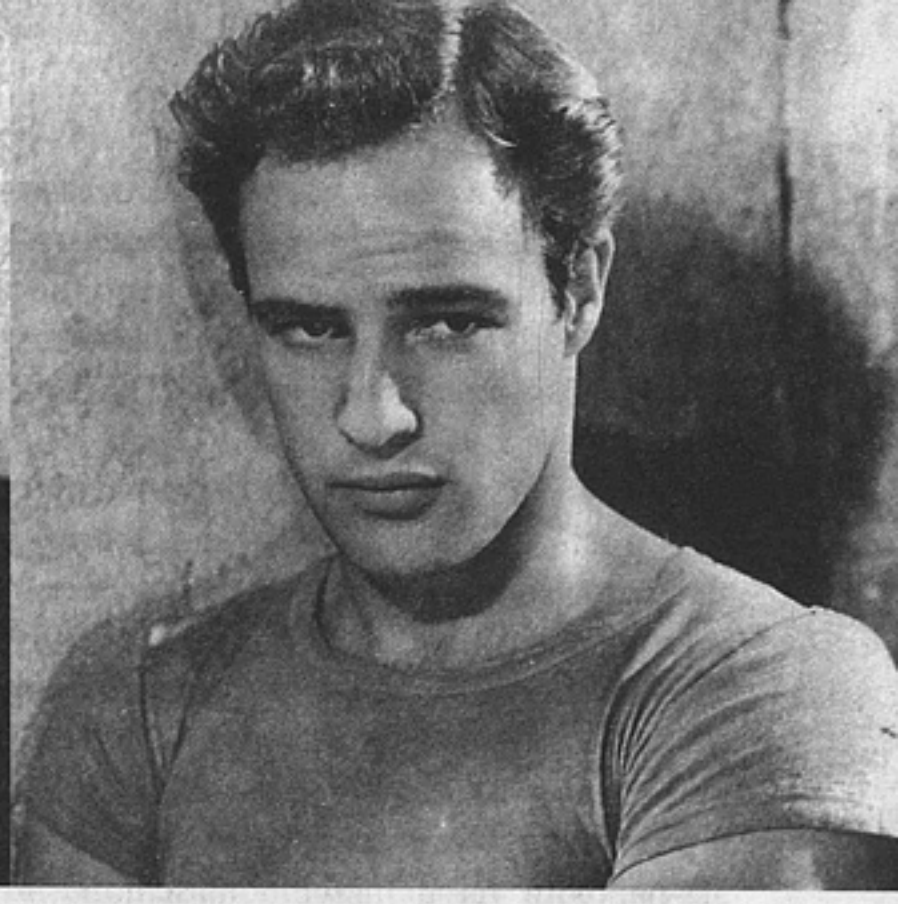
Живущий в Лондоне Пол – типовой англосакс. Но и само слово, и классический образ мачо латинского происхождения. Они пришли из южных испаноязычных обществ, которые в евро-американском ареале играют роль, подобную той, что у нас отведена грузинам. Именно им, а не вообще «лицам кавказской национальности», среди которых много уж слишком явно инокультурных, проще говоря – мусульман. Мифология грузинского мужчины – столь же, между прочим, средиземноморского, как калабрийца или сицилианца, – вполне вписывается в христианский кодекс мачизма. Хотя это именно что мифология: эксперты по данной теме утверждают, что среди грузин хватает закомплексованных интеллигентов, а внешние проявления мужественности нередко весьма обманчивы. Что, как и во всяком декларирующем мужской шовинизм обществе, в грузинском на самом деле многим, если не всем, заправляют более хитрые женщины. И так далее.

Казалось бы, мачизм должны были произвести либо Англия с ее миссионерским культом белого человека, либо Германия с мессианской идеей сверхчеловека. В самом деле, в этих культурах встречались свои легендарные супермужчины – в кинематографе (да и в жизни) таким, например, был Клаус Кински. Даже Франция дала как минимум два эталонных образца мужской породы – Жана Габена и Ива Монтана. Однако ни в одном из них нет специфического аромата полового превосходства, который и делает из мужчины мачо. И в остальной цивилизованной Европе, прошедшей этап рыцарства и романтизма, этого почти не встретишь – разве что в какой-нибудь Сербии или Черногории. Итальянская или даже испанская культура, породившие утонченных любовников Казанову и Дон Жуана, оттеснили эстетику грубого мачизма на задний план, отведя ей второстепенное место среди низких жанров. Но зато, попав вместе со средиземноморскими переселенцами на девственную почву Нового Света, мачизм стал одной из составляющих молодой американской мифологии.

Нет, герой вестерна – будь то Джон Уэйн



Хамфри Богарт



Марлон Брандо

или Джеймс Стюарт – не проявляет неуважения к женщине. Более того: он защищает ее непосредственные интересы. Однако сам способ изложения интриги в вестерне полон пренебрежения к слабому полу, не оставляя ему никакой активной роли. И не только с точки зрения радетелей политкорректности. Даже Франсуа Трюффо, обожавшего вестерны, смущал «мужецентризм» этого жанра. «Фабулу, – говорил режиссер, – следует выстраивать вокруг женщин, поскольку они ведут ее более естественно. Если бы я ставил вестерны, то никогда бы не поступил, как Форд, у которого, когда нападают индейцы, женщины прячутся по углам, а мужчины сражаются».
Форд поступает именно так, и даже если в фильме присутствует конфликт мужчин из-за женщины, он быстро отступает на второй план перед главным – мужской миссией по восстановлению Закона и Справедливости. Различие американского и французского отношения к женщине и привело в конечном счете к тому, что, несмотря на ряд блистательных исключений («Унесенные ветром», «Все о Еве»), американское кино оказалось почти целиком оккупировано так называемыми «фильмами мужского действия». Французское же сделало своими эмблемами остропсихологические мелодрамы типа «Жюля и Джима» или «Последнего метро».
Другой фирменно американский жанр – film noir («черный фильм»), построенный на гангстерско-полицейских разборках, – тоже, разумеется, оставляет женщине подчиненную роль. Это видно и по культовой паре Хамфри Богарт – Лорен Бэколл. Женщина, даже столь яркой индивидуальности, неизбежно остается в тени мужчины. Сам же Богарт (как спустя годы и его последователь Ричард Бартон) воспринимается многими в качестве воплощенного мачо. Это может показаться странным, ведь Богарт не Кларк Гейбл; он слишком ироничен и утончен, чтобы служить подобным символом. Зато в его героях и антигероях есть толика порочности, которая начисто отсутствовала в актерах-лидерах его поколения.
Кого бы мы ни взяли – грубовато-самоуверенного Кларка Гейбла или элегантного Кэри Гранта, добродушно-соблазнительного Гари Купера, или возвышенно-благородного Генри Фонду (либо столь же благородного Спенсера Треси), – все эти столпы классического Голливуда подчинены классическому же моральному кодексу, а их мужественная

красота есть зеркало честного и отважного сердца. К ним примыкают и кумиры первых послевоенных лет – напористый Кирк Дуглас, волевой Берт Ланкастер и обаятельно-вальяжный Грегори Пек.

Именно так воспринимала их публика еще в начале 50-х годов. В дальнейшем представления об идеальной мужественности претерпели по меньшей мере два крутых перелома – на пороге 60-х и в преддверии 90-х годов. В европейском кино одним из первых толчков к разрушению этих понятий стали образы-пародии на il maschio maschione – «мужчинского мужчину», которые представил на экране Марчелло Мастроянни. Этот супермужчина при ближайшем рассмотрении оказывался ходячим комплексом, полным неуверенности в себе и окончательно запутавшимся в любовных делишках.

60-е годы – десятилетие «биг-бита», мини-юбок, сексуальной революции и свингующего Лондона. Новый молодежный стиль жизни впервые в XX веке вводит в обиход длинные волосы для мужчин и – что еще важнее – другие привычки и нравы, другой способ любить и быть любимым, восхищать и восхищаться.

До сих пор сексапильность и привлекательность мужчин зависела от эффективности усилий изобразить из себя повелителя. У «аристократов» английского кино (Лесли Хоуард, Дирк Богард) соблазнительны были сама изысканность жестов, ироничность фраз, притворное изумление, самоконтроль и бесстрастная невозмутимость, все эти oh, really? («о, в самом деле?»). Кинематограф был подобен двору или классу хороших манер. В то же время он являл собой экзотическую модель давно не существующего общества, уводил в мир нереальных снов, идеальных героев (Рудольф Валентино, Роберт Тейлор), о которых могла безгрешно грезить любая девушка. Богатство, красота, романтика и экзотизм были синонимами. «Невротики» Марлон Брандо, Джеймс Дин, Монтгомери Клифт еще в 50-е годы внесли в образ современного мужчины нечто существенно новое: к смелости, надменности, сексуальной агрессивности прибавились неврастеничность, раздвоение личности, неуверенность в себе. (Даже Брандо, сыгравший в фильме «Трамвай «Желание» супермачо Стэнли Ковальского, намекал на его внутреннюю сложность, неадекватность.) Но главное – они были бунтовщиками, пускай даже без причины. Спустя десятилетие мятежная красота трансформируется из привлекательной аномалии в массовое явление. На смену правильным чертам Брандо и Делона приходят кривые носы и редкие волосы, героями становятся далекие от канонов классической красоты Бельмондо, Николсон, Дастин Хофман, Депардье или совсем уж экстравагантные Дэвид Боуи и Нуриев. Англичане привнесли в моду некоторый дьяволизм, заразили современных мужчин иронией и мистификацией. Питер О'Тул говорит: «Сегодня очаровать могут лишь хрупкость, безумие, каприз. Быть непредсказуемо разнообразным – единственно возможная в наши дни форма эротизма».

Все великие соблазнители экрана – были они мачо или нет – учили своих зрителей, как одеваться, как вести себя в обществе, как любить. Специалист по этой проблеме Эдгар Морен отмечает, что с 1930 по 1950 годы имиджи мужественной красоты играли не только символическую, но важную практическую роль в жизни зрителей, рекомендовали им, как следует говорить, как целоваться, как мечтать. В 60-е и далее люди стали ориентироваться на образ более конкретного счастья, связанного с материальной сферой, с расширением возможностей досуга, покупок, путешествий. И тогда роль проводника перешла от кинозвезд к рекламным журналам и телевидению.

Но на этом производство кинематографических секс-имиджей не иссякло,

просто они стали иначе потребляться. Долгое время красота бунтующая и красота традиционная шли нога в ногу, пока не созрел второй большой перелом – бархатная сексуальная революция 90-х годов. Путаница, шутливый обмен полами и партнерами, бисексуальность, реальная или показушная, ожесточенное пародирование эротических характеров – вот стиль времени. Давно отгремели баталии 70-х годов, стычки между мачизмом и феминизмом, брутальные садомазохистские экстремумы с цепями и нацистской символикой. Сегодня если их и можно встретить, то не в качестве атрибутов бунта, а в виде элементов эстетики – наряду с татуировками.

Теперь мускулистого мачо, затянутого в кожу, с подчеркнутыми гениталиями, трудно порой отличить от гомосексуального героя с плакатов Tom of Finland. Напоминает травести и характерная для наших дней гиперсексуальная женщина-вамп – с большим размалеванным ртом, огромной грудью и выдающимся задом, живущая только вечером, в сумерках, в рекламном неоновом свете.

В журналах мужской моды полно юношей в прозрачных юбках и шелках, укутанных в шубы, обвешанных драгоценностями, словно придворные прошлых веков, сошедшие с парадных портретов. Юношей с накладными ресницами и глазами, подведенными тушью, с подчеркнуто пышными бедрами. Каждый период имеет свой мужской идеал: сильный или сентиментальный, бунтующий или элегантный, респектабельный или неприкаянный. Мужчина 90-х годов вновь открывает собственную женственность. Мужественная красота варварских моделей Джорджо Армани – исключение. Авангард моды предпочитает эксцентричный облик мужчины-женщины.

Кино, перестав быть авангардом масскульта, сохранило большее разнообразие мужских типов. Съемочные площадки Голливуда заполнили новые ангелы: они молоды, обворожительны, романтичны и не афишируют свою принадлежность к мужскому полу. Они не возносят себя на мифологический пьедестал, как их предшественники, словно говоря: «Я красивое лицо, но не миф». Они – модели, но не символы, и они хотят быть самими собой, не утаивая своих слабостей и фрустраций.

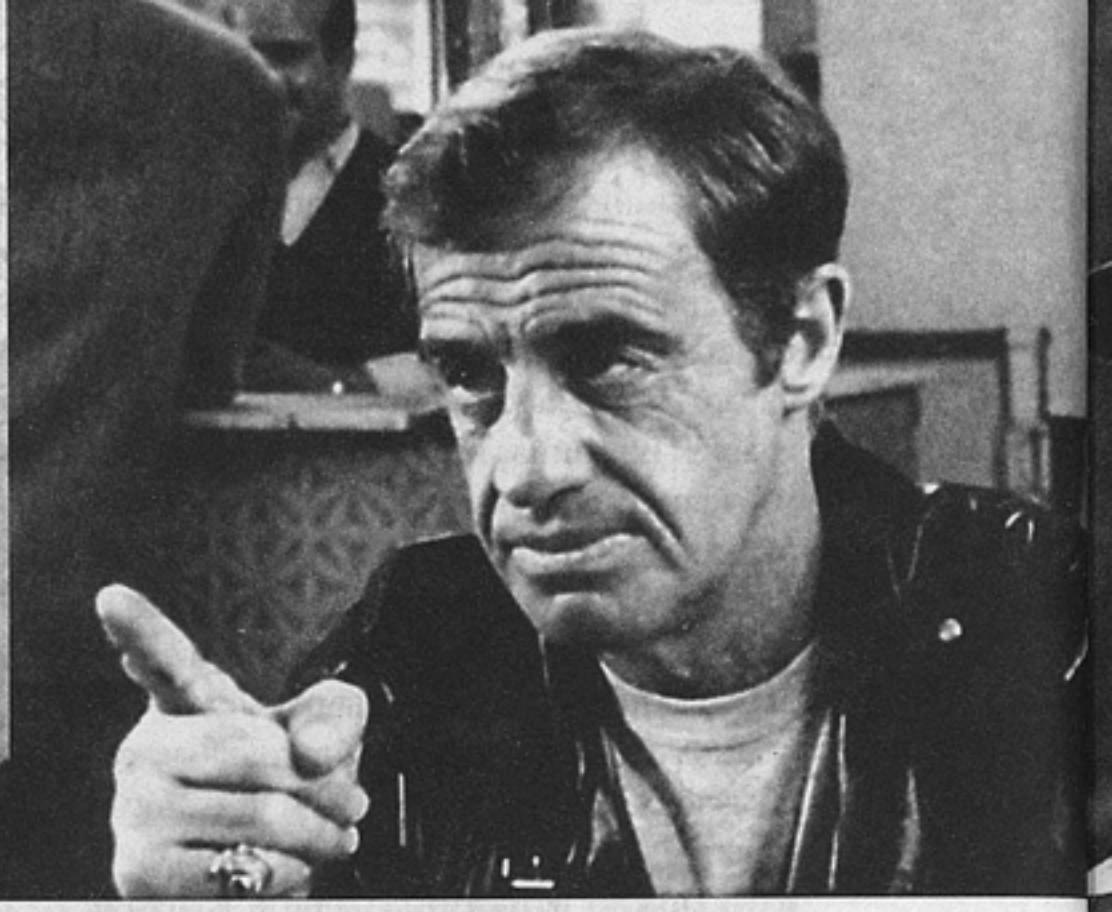
В этом – резкое отличие современной ситуации от той, что была в дотелевизионную и докомпьютерную эру. Тогда каждый заметный персонаж массовой культуры обязан был всю жизнь играть отведенную ему роль – в значительной степени социальную. Мужественность Героя Экрана всегда ассоциировалась и сочеталась с понятиями Закона, Борьбы, Справедливости, Честности, Вызова и Бунта. В результате герой-мужчина оказался перегружен и чрезмерно ангажирован. И постепенно был вытеснен на периферию, превратившись в антигероя, а потом вернувшись на круги своя, но в игровом, пародийном варианте.

Гипермужественность в кино предстает сегодня в своей постмодернистской невинности, в схематичной наивности, в шутовском легкомыслии, в разнообразных нюансах иронии – таковы и Клинт Иствуд, и Сталлоне, и Шварценеггер, и Брюс Уиллис, и Николас Кейдж.

Есть, конечно, и постромантические красавчики: поклонники Джонни Деппа считают его красоту ангельской, лунной, жертвенной – словом, необычайно утонченной. Публика попроще предпочитает Тома Круза и ему подобных: на фоне всяческих экстравагантностей он воплощают тип молодого, красивого и богатого мужчины (но не мачо), с обворожительной улыбкой, всегда оптимистично настроенного.

Псевдомужественность представляют бисекс-символы нового Голливуда – метис с гавайской кровью Кину Ривз и новый «порочный Ромео» Леонардо Ди Каприо. Им уже не надо заниматься притворством, симулируя тип мачо, как это делали скрывавшие свои гомосексуаль-

Кларк Гейбл



Жан-Поль Бельмондо

ные наклонности Монтгомери Клифт (по новейшим данным – и Джеймс Дин) и Рок Хадсон, умерший от СПИДа.

Латинские корни мачизма отсылают к итальянской традиции мелодрамы, дыханием которой окрашены и сага о крестных отцах с Брандо и Пачино, и «мужские» фильмы Скорсезе и Де Ниро (в которых доведен до высшей кондиции образ мачо-невротика), и имиджи многих новых американских звезд (того же Ди Каприо) итальянского происхождения. Но самым большим итальянским вкладом в анналы экранной мужественности стал, еще в пору нежного детства кинематографа, образ Рудольфа Валентино. Затмив киногероев англосаксонской внешности, Валентино создал непревзойденный архетип «латинского любовника». Точнее говоря, этот архетип, превратившийся позднее в амплуа, создал Голливуд из того человеческого материала, которым обладал Валентино. Томный взгляд, смуглое лицо, пластичное тело, словно созданное для ленивопорочного танго, сводили с ума и доводили до суицида чувствительных американок.

Кем Валентино не был – так это мачо. Его поздний декадентский имидж, вылепленный с помощью напудренных париков, браслетов и ориентальных украшений, очень напоминает сегодняшних бисексуалов, а слухи о его нестандартных увлечениях не утихали в течение всей жизни актера. Не случайно Кен Рассел в своем пара-биографическом фильме («Валентино») поручил роль Валентино другому Рудольфу – Нуриеву и начал картину со сцены танца, который Валентино исполняет с Нижинским.

Латинские любовники всегда востребуемы в Голливуде, но, как ни странно, они празднуют свой триумф не столь часто. Самым громким после Валентино был голливудский кумир середины века Шарль Буайе – хоть и не знойного, но все же галльского происхождения. В последнее время вакансия оказалась занята – правда, не итальянцем, а испанцем Антонио Бандерасом. Еще пару лет назад едва лепетавший по-английски, ныне он взлетел на самую вершину голливудского Олимпа. Случай уникальный: ведь современный Голливуд решительно отвергает иноязычных артистов, не прощая им даже малейшего акцента. Бандерас, который дружит с обожающей его Мадонной (и только что выступил ее партнером в «Эвите»), супружит с грубоватой американской кинозвездой Мелани Гриффит и рекламирует колготки

Ален Делон

Антонио Бандерас

в самой сексуальной рекламе года, – именно тот персонаж, которого не хватало Голливуду, чтобы придать ему желанной латинской пряности.

Снимаясь в весьма провоцирующих ролях и позах, в своих интервью актер выглядит скучным и плоским, как школьная парта. В противоположность скандальному Валентино, портившему отношения и разрывавшему контракты, предстает как образцовый пай-мальчик, твердо усвоивший прописные истины. А точнее – как предельно осторожный, запуганный гастарбайтер перед лицом новых хозяев. Бандерас напропалую хвалит все – американский прагматизм и систему звезд, продюсеров и коллег-актеров, Спилберга и Пикассо, свою бывшую жену и жену настоящую. Отношения с Мелани он строит так, чтобы никому не причинить боли – ни ее детям, ни бывшему бой-френду. Помогает своей любимой преодолеть тягу к алкоголизму. Хочет построить здоровую семью, но не форсируя событий, действуя шаг за шагом, не давая никому никаких гарантий...

При этом Бандерас в глазах общественного мнения воплощает тип совершенного мачо. Он хорошо усвоил, что «латиносы» нынче в ходу, а инъекция их горячей крови необходима Голливуду, страдающему если не импотенцией, то уж точно анемией. И не только нынче. В свое время шеф студии Columbia Pictures заставил изменить имя и цвет волос актрисе Маргарите Канзино, ставшую вскоре знаменитой, как платиновая блондинка и первая в истории секс-бомба Рита Хейуорт. Из среды «латинос», приняв англизированный псевдоним, вышла и другая секс-бомба – Рэкел Уэлч. До недавнего времени актеры латиноамериканского происхождения могли рассчитывать в Голливуде главным образом на второстепенные или отрицательные роли под своим именем. Но вот уже в наши дни выходец с Кубы Энди Гарсия вполне успешно эксплуатирует свой «мачистый» типаж героя первого плана.

Появление Бандераса на голливудской сцене стало событием судьбоносным не только для него. Это появление наглядно проявило механизм, формирующий современный образ мачо. Образ, который никогда не был равен самому себе и всегда отдавал мистификацией. Но который сегодня стал почти откровенной фикцией.

Начнем с того, что Бандерас вышел из клана Педро Альмодовара и сыграл в самом исповедальном его фильме «Закон

желания». Сыграл не кого-нибудь, а возлюбленного главного героя – писателя, сценариста, альтер эго самого автора картины. По сути Бандерас стал музой Альмодовара, снявшись в его главных картинах. Со временем и сам режиссер, и его актер все дальше отходили от форм маргинального кино и уверенно продвигались к мейнстриму, обогатив его жанром сексуального фарса. В фильме «Свяжи меня!» Бандерас играет заряженного мощной потенцией дегенерата, который преследует порнозвезду.

Голливуд после пары проб предложил Бандерасу роль «голубого» персонажа, чей любовник умирает от СПИДа, в «Филадельфии». Это выглядело как гениально рассчитанный ход – появиться в качестве агента гомосексуальной субкультуры в образцово-политкорректной акции мейнстрима. После чего Бандерас начинает на голубом глазу изображать мачо – и не встречает даже тени недоверия! А почему бы и нет, тем более что его становящийся культовым персонаж, как показал фильм Desperado, все того же игрового, тарантиновского розлива, который никак не предполагает высокой степени реализма.

Сегодня актер с улыбкой вспоминает о своих первых сексуальных неудачах с одноклассницами, скромно добавляя, что после нескольких попыток все пошло лучше. Да, он играл «голубых», но никогда не женоподобных: его герои почти не отличались от обычных парней. Сам «голубого» опыта не имел: почему, не знает – видимо, виновата природа; впрочем, не исключает этого в будущем, ведь он в принципе не против таких вещей... И далее в том же духе политкорректная белиберда. Искусство должно провоцировать, нарушать табу – как великий испанец Пикассо, когда он изображает минет. Публику это раздражает, но она вынуждена мириться с причудами гения. А главная мечта его, Бандераса, – вернуться в Испанию и поставить там – естественно, что же еще? – «Дон Жуана». Современный мачизм – зеркало, в котором отразились и преломились противоречивые итоги двух сексуальных революций. Первая – 60-х годов – принесла желанную свободу нравов, но разрушила баланс между полами, поколениями и классами общества. Она же окончательно похоронила систему звезд и кинематографических имиджей. То, что происходит сегодня, можно назвать безболезненной виртуальной секс-революцией эпохи СПИДа. Старый добрый мачо вписывается в нее как романтическая, ностальгическая ценность, всегда востребуемая консервативной частью общества[1].

А то обстоятельство, что идеальный мачо оказывается божественным андрогином, следует, по всей видимости, списать на счет тотальной самоиронии, которой пронизана современная культура. ❑

[1] Говоря о консервативной части общества, мы имеем в виду не только женщин, но их, признаемся, в первую очередь. Мачо – вечная мечта, идея фикс прекрасного пола, столь же навязчивая, сколь и нереализуемая. Не будет преувеличением сказать, что в течение XX века все мечтали о мачо, но никто его толком не видел – ни на экране, ни, есть подозрения, в жизни. Советским женщинам в этом отношении повезло, быть может, больше других. В стране, где даже юридически была ликвидирована разница между полами, появилось несколько киногероев – от Крючкова и Жакова до Урбанского и Леонида Маркова, почти не затронутых разрушающей половой генотип рефлексией. Разумеется, было бы сильным преувеличением сказать то же самое о киноперсонажах сегодняшнего дня.

Нина Цыркун

Секреты секретарш

Настоящая история деловой женщины в Америке началась, конечно, со Скарлетт О'Хара, которую в кино сыграла англичанка Вивьен Ли. Наверно, ей, иностранке, со стороны было кое-что видней, да и особого трепета перед задачей изображения национального характера она не испытывала, поэтому показала в своей героине черты, которые американская актриса скорее всего притушила бы. У Скарлетт в «Унесенных ветром» не только практическая сметка и готовность в любой момент взяться за дело, не боясь испачкать ручки и нажить мозоли (хоть она и аристократка по рождению), но и жесткость, холодный цинизм и хищная хватка. А также способность ограничить свой горизонт, отложить неглавное на потом («Об этом я буду думать завтра»).

Но вообще-то деловые женщины появились на американском экране задолго до выхода в 1939 году фильма «Унесенные ветром». Поначалу американки стихийно руководствовались золотым правилом: женщины настолько умнее мужчин, что могут позволить себе скрывать свой ум. Иначе говоря, сила наша в нашей слабости. Актрисы,которые недооценивали действенность этого девиза, нередко оказывались в проигрыше: независимые Бетт Дэвис, Кэтрин Хепбёрн, Джин Артур, женщины с самостоятельными суждениями и ярко выраженной практической складкой, лишились многих ролей, которые могли бы сыграть. Продюсеры предпочитали актрис, не пытавшихся навязать им свои взгляды, приятных для мужского глаза, обольстительных, воплощавших мужские грезы об идеальной женщине.

Между прочим, американки только в 1920 году добились конституционного равноправия с мужчинами – до этого они даже не участвовали в выборах. Пьесы и романы тут же сконцентрировались на «новой женщине» – кто-то поощрял ее дерзкое соперничество с мужчинами, кто-то пытался выставить эти ее потуги в смешном свете. В кино же пока застоялся патриархальный викторианский дух, преобладали представления о женщине-девочке, наивном беспомощном существе с кудряшками, как у «возлюбленной всей Америки» Мэри Пикфорд.

В статье «Американки и американцы» (1918) Луи Деллюк, подчеркивая «кукольность» экранной маски Мэри Пикфорд, сравнивал ее с куклами Гофмана и замечал: «Идеальная женщина не имеет сердца. Где же ему взяться у улучшенной куклы?»

Пока мужчины чувствовали себя господами положения, они с легкостью позволяли слабому полу «заигрываться» и брать на себя некоторые мужские роли. В 30-е годы стала особенно популярной «перемена ролей». Марлен Дитрих обожала одеваться в смокинг с галстуком, Грета Гарбо рядилась в мужское платье («Королева Христина»),

Кэтрин Хепбёрн носила брючные костюмы. Но в 40-е годы, когда многие мужчины ушли на фронт, а их рабочие места заняли женщины, игра перестала быть игрой, и мужчины встревожились. Рушилась целая культурная традиция аналитического фетишизма по отношению к женскому телу, представление о женщине как о загадочном сфинксе, связанном с идеей бесстрастной маски, идеально воплощенной на экране Гретой Гарбо, безусловным символом красоты. В фильмах зазвучали нотки беспокойства, и возникла стойкая тенденция указывать женщине ее место. Если по фильму женщина поступала на службу, то это происходило только под давлением обстоятельств и носило случайный, чаще всего временный характер. Например, в «Дневной жене» ревнивая бабенка устраивается секретаршей в контору лишь для того, чтобы держать мужа под присмотром. Вообще секретарша сделалась символом угрозы семье и браку. «Жена против секретарши», «Моя дорогая секретарша», «Больше, чем секретарша», «Личная секретарша Энди Харди», «Секреты секретарши», «Как она окрутила босса» – это только самые выразительные названия фильмов 40-х годов, повторявших одну и ту же коллизию: хозяин «западает» на смазливую хваткую девицу, бедная жена страдает, но в конце концов побеждает своей добродетелью нахальную секретаршу. Словом, восторжествовал другой девиз, прозвучавший в песенке из фильма «Гильда», которую исполнила знаменитая «вамп» американского экрана Рита Хейуорт: «Put all the blame on ma'am, boy» – «Во всем вини мадам, малыш...»

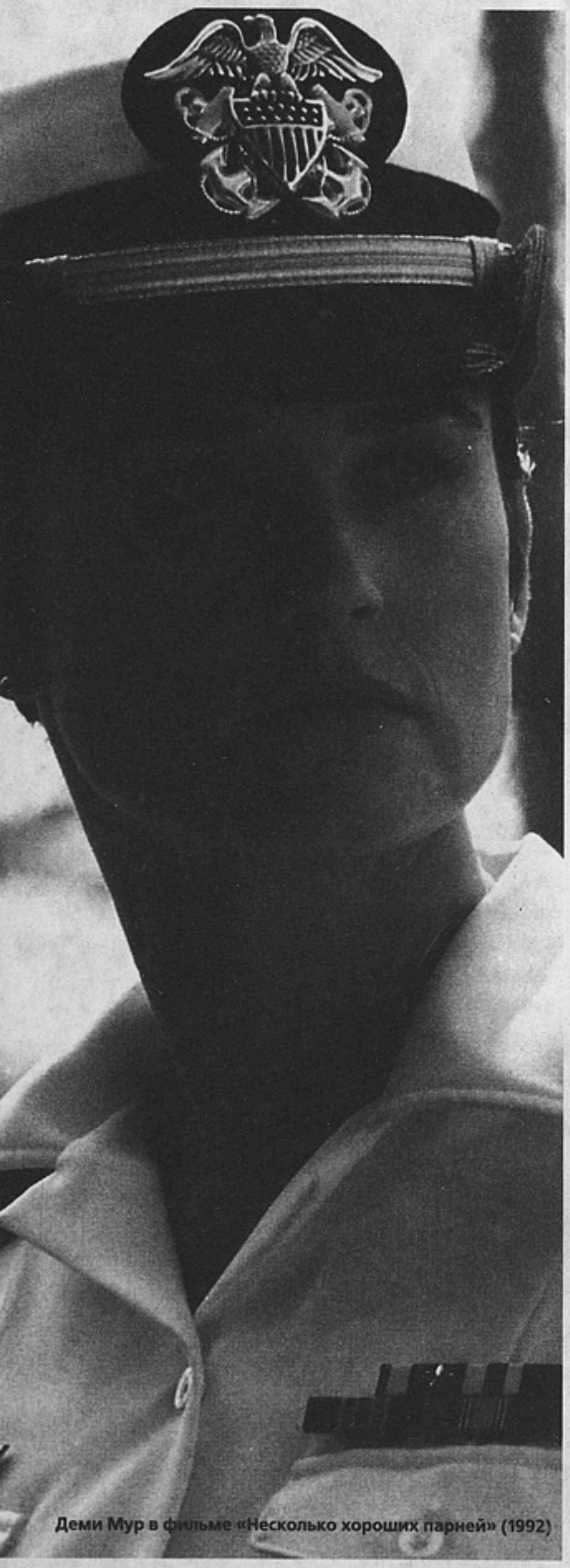
Иногда секретаршами притворялись, чтобы проверить чувства любимого: в фильме «Самая богатая» героиня нанимается в контору, чтобы внушить своему другу, будто у нее нет за душой ничего, кроме красоты и золотого сердца. И конечно, в кино никак не полагалось, чтобы женщина жертвовала ради карьеры любовью или, упаси Бог, семьей. Правда, бывало, что мужчина с удивлением убеждался в том, насколько эффективны деловые старания его помощницы. Так, в картине «Моя девушка Пятница» журналист вынужден в финале признать, что успехом своей карьеры обязан помощнице, но при всей своей беспомощности главным, Робинзоном, остается именно он, а она пребывает на незаметных вторых и третьих ролях.

А тем временем война кончилась, мужчины вернулись домой и опять потеснили женщин в деловом мире. В сравнении с послевоенной эпохой экранные героини начала 40-х поражают своей деловитостью и активностью. В 50-е они превращаются либо вновь в хорошеньких куколок, либо в откровенных стерв или шлюх. Иронично-отстраненно ситуация 50-х воспроизводится братьями Коэн в «И.о.Хадсакера» (1994): Дженнифер Джейсон Ли играет «запрофессионализировавшуюся» журналистку (напоминающую Джин Артур в комедии Джона Форда «Весь город говорит»), хитростью влезающую в доверие к подсадному зиц-председателю компании и вдруг превращающуюся в безоружную перед мужчиной сентиментальную викторианскую девушку Мэри Пикфорд. На каковых путях и находит свое счастье.

В 60 – 70-е годы женщины стали брать реванш за свое ограниченное рамками личной жизни блеклое существование. Но это – в жизни. А в кино все шло наоборот. В личной жизни актрисы, скажем, стали гораздо независимей: Миа Фэрроу и Ванесса Редгрейв отказывались выходить замуж за отцов своих детей, и это сходило им с рук, тогда как Ингрид Бергман в свое время десять лет подвергали за это остракизму. Тем не менее, в профессии актрисы всецело зависели от воли режиссера и продюсера. А те предлагали роли проституток, любовниц, алкоголичек, невротичек, старых дев. В общем, чем настоятельнее женщины заявляли о своих правах в реальной жизни, тем громче фильмы говорили о том, что этот мир принадлежит мужчинам. В самом деле, какое место занимают женщины в мужском мире «Крестного отца» или «Апокалипсиса сегодня», «Бешеного быка» или «Таксиста»? Да никакого.

Более того, и в мужских грехах по-прежнему «винили мадам». Профессиональное поле женщины было чрезвычайно узко – сотрудница женского журнала, секретарша, манекенщица. И всякий раз она умудрялась на-

Николь Кидман в фильме «Умереть за» (1995)



Деми Мур в фильме «Несколько хороших парней» (1992)

вредить мужчине. Женщина – прежде всего соблазнительница. В фильме «Губная помада» с Марго и Мюриел Хемингуэй (внучкой и племянницей писателя) все беды идут от яркой губной помады. Вызывающая, агрессивно-чувственная внешность модели, рекламирующей косметику, будит зверя в скромном учителе музыки, который насилует и саму модель, и ее малолетнюю сестренку. В довершении всего эта «стерва», которая сама спровоцировала изнасилование, его, бедного, и убивает.

Перелом в этой мрачной череде антиженских (мизогенических) лент наступил в 1978 году, когда Джил Клейберг – невидная, без всяких претензий на голливудский шик – снялась в фильме Пола Мазурски «Незамужняя женщина». Потерпев крах в семейной жизни и оставшись к сорока годам в полном одиночестве, ее Эрика начинает метаться в поисках выхода, стремится наладить привычный для нее комфортный образ жизни. И постепенно понимает, что уже не сможет быть счастливой в уютном, но замкнутом мирке. Когда ей приходится выбирать – сохранить ли семейный очаг, став вещью в собственном доме, или же делать карьеру, она предпочитает второе.

Ровно через десять лет, взяв за основу вечный сюжет о Золушке, Майк Николс переосмыслил его в фильме «Деловая женщина» применительно к новой эпохе «хай-тек» – высокоточной технологии. Тэсс (Мелани Гриффит) – ничем не похожая на корректных, в изящных блузках, с безупречно уложенными волосами конторских барышень 30-х или 40-х годов, одетая кое-как, вечно замотанная делами и обращающаяся со своим компьютером, как героиня сказки Перро с веником и совком для золы, поступает на работу секретаршей в посредническую фирму, которой руководит ослепительно элегантная, самоуверенная деловая дама Кэтрин Паркер (Сигурни Уивер). Определенная на скромную должность, Тэсс вдруг проявляет инициативу. Озадаченная ее деловой сметкой, Кэтрин уверяет девушку, что ее идея не прошла, а сама втихую продвигает ее как свою.

Озабоченная сохранением формы, Кэтрин

как-то переусердствовала и на лыжной прогулке сломала ногу. Тэсс занимает место начальницы в офисе и поселяется в ее доме. А там начинает носить ее туалеты и, совсем освоившись в роли бизнесвумен, принимается ковать свое счастье, уводя любовника Кэтрин, надежного помощника по бизнесу и преданного возлюбленного. Так поменялись все роли: Пятница превратилась в Робинзона, Золушка сама выбирает принца и лихо разделывается с мачехой. Всего-то и требуется: ум, решительность, инициатива. Плюс женское очарование.

Нечто подобное происходит в комедии Герберта Росса «Секрет моего успеха». Юный провинциал, задумавший покорить Нью-Йорк, осуществляет мечту, но потому лишь, что им берутся руководить две умные деловые женщины – тетка Вера и гордость компании красавица и умница Кристи. Дело кончается тем, что Вера, обозлившись на неверного мужа, завладевает контрольным пакетом акций компании, выгоняет мужа из совета директоров и садится на его место, заручившись поддержкой Кристи.

Как видим, и здесь все перевернулось вверх дном. На месте робкой секретарши, которая если о чем и думает, так о том, чтобы угодить шефу и (предел мечтаний!) влюбить его в себя, – молодой человек, а роли его властных предприимчивых боссов, любви которых он добивается, принимают на себя женщины.

Эту картину можно дополнить фильмом «Зазубренное лезвие», где Гленн Клоуз играет роль прокурора – жесткую, напористую, независимую, но порой излишне эмоциональную, романтичную, поддающуюся чувствам женщину. Вспомним также адвокатессу (Сьюзен Сарандон) из «Клиента», которая не только по-матерински сердобольна к попавшему в беду мальчишке, но и неуступчива в поисках справедливости, и отважна до безрассудства. Не забудем и таких незаурядных новых американок, как детектив Вик Варшавски (Кэтлин Тернер) из одноименного фильма, которая если и теряет туфельку, так в очередной драке, или Джоди Фостер в «Молчании ягнят», или дознаватель (Энди Макдауэлл) из фильма «Несколько хороших парней», – красивых

Сьюзен Сарандон в фильме «Клиент» (1994)

и энергичных женщин, которые ничем не уступают в этих исконно мужских профессиях своим коллегам.

Они добиваются своего, сочетая естественную женственность с отлично усвоенными деловыми качествами, оставаясь самими собой – прельстительными для мужчин и эффективными на службе.

Место божества в жизни американки все прочнее занимает карьера, за которую не жалко и умереть («Умереть за», хотя правильнее было бы перевести «Любой ценой», Гаса Ван Сэнта). Культивируя традиционную внешнюю «кукольность», беззастенчиво используя женские чары и сексуальную зависимость мужчин, героиня фильма Сьюзен Стоун (Николь Кидман) – заметьте, ее фамилия Стоун (камень), тут и каменность маски, и тяжелая грубость «каменной бабы» – с холодной расчетливостью прокладывает себе путь на телевизионный Олимп, не останавливаясь перед убийством, шантажом и предательством.

Но это, конечно, случай крайний и, скорее, даже клинический. Хотя гармония – как отдельной личности, мужской или женской, так и отношений между мужчиной и женщиной – вообще вещь хрупкая и, пожалуй, вряд ли возможная в век постмодернизма. Сыгравшая столько крутых женщин (кроме упоминавшейся начальницы еще и лейтенанта Рипли во всех трех «Чужих»), перейдя сорокалетний рубеж, Сигурни Уивер с ее ростом выше ста восьмидесяти сантиметров вдруг выступает в роли травмированной после покушения на ее жизнь и страдающей агарофобией дамы-профессора, а крошка Холли Хантер – в роли ее защитницы Эм-Джи Монахан, сотрудницы уголовной полиции. Вместе они составляют как бы перверсивную лесбийскую пару, где «мужская» партия отдана той, что меньше ростом и обладает «женственным» шлейфом ролей («Фортепьяно»), а «женская» – бывшему «лейтенанту».

В фильме «Близко к сердцу» бывшая жена (Кейт Неллиган) и новая подруга (Мишель Пфайффер) ведущего программы новостей (Роберт Редфорд, он же режиссер фильма) берут на себя «оперативные» функции – одна, сражаясь на паркете Белого дома, а другая – в коридорах охваченной бунтом мужской тюрьмы, заставляя мужчину в конце концов побороть робость и неуверенность и отправиться «хемингуэить» в панамские джунгли, где его настигает смерть, каковая всегда в таких случаях предназначалась героине женщине – для мелодраматического эффекта.

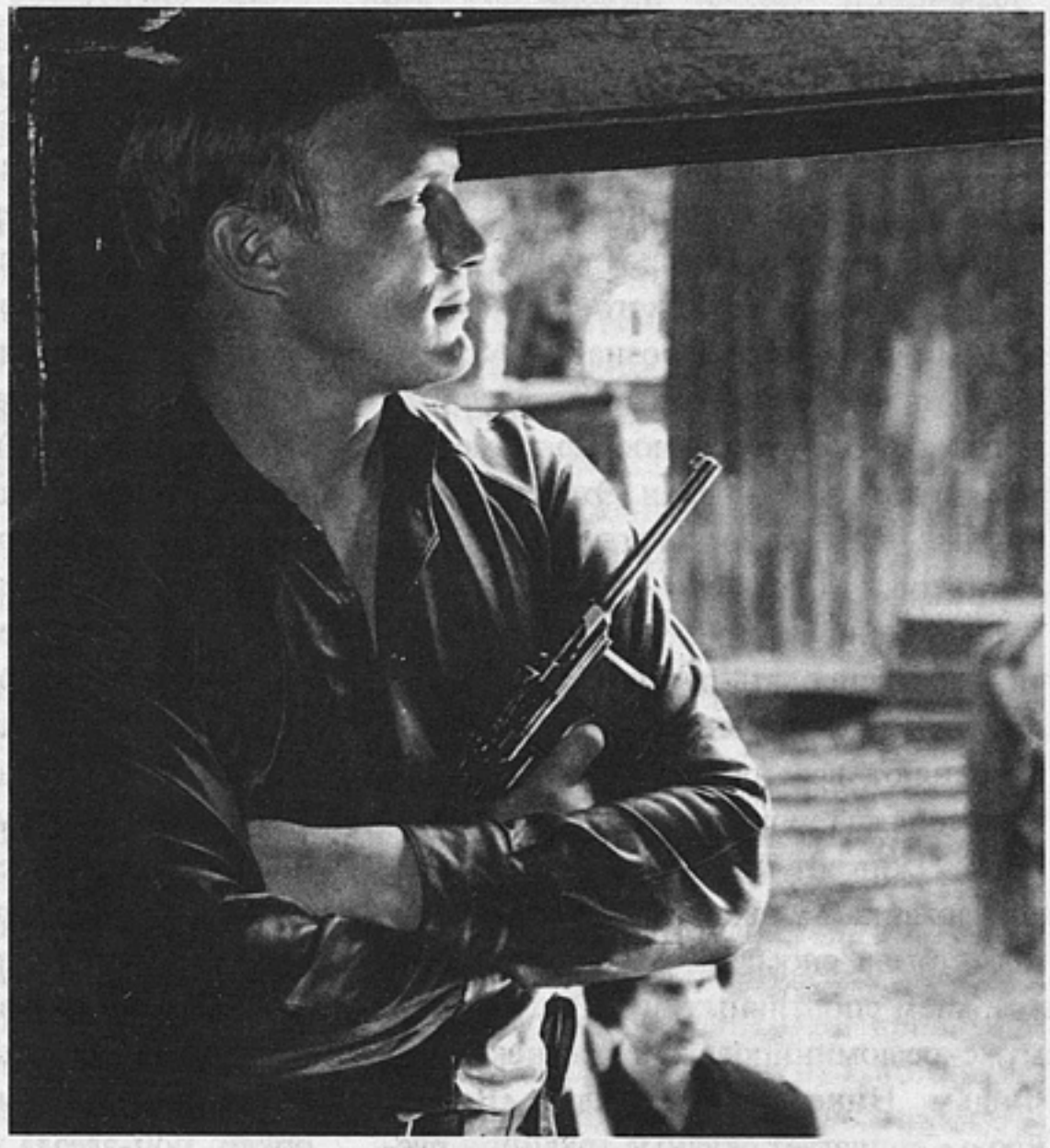
Потеряв в бою подругу, герой обычно смахивал скупую мужскую и, закусив губу, бросался в последний решительный, чтобы победить наверняка. Что свидетельствовало не только о мужской мощи, но и о необязательности женского существования и присутствия (подружки Джеймса Бонда уничтожались просто как класс, и всякий раз им находилась абсолютная замена). В финале «Близко к сердцу» на похороны мужа приходят обе вдовы, и камера запечатлевает их тоже в виде лесбийской пары – одна суховато-угловатая-мужиковатая и старше по возрасту, другая – подчеркнуто женственная, чувственная и помоложе, как полагалось в классических гетеросексуальных альянсах.

Теперь необязательным становится мужчина, фукционально превращающийся в английскую королеву: он традиционно правит, но не властвует. Добившись под лозунгом «Смерть беспощадная всем фаллократам!» подавляющего господства в реальной жизни, женщины в кино вышли в стихию игры по правилам, им самими над собою признанными, где дамы играют если не тузов, так дам, а короли – джокеров.

Впрочем, стоит ли огорчаться по пустякам, если у мужчин, предварительно обвинив их в зависти к репродуктивно-креативной способности женского пола, отняли главную роль творца-бога-демиурга, Пигмалиона-рабби Лёва, и в фильме загребной феминистки Сьюзен Сейдельман «Сделать мистера Правильного» (To Make Mr Right) имидж-мейкерша Фрэнки Стоун (опять, обратите внимание, возникает эта фамилия – Камень – не на сем ли камне будет возведена церковь стремительно приближающегося матриархата?), разойдясь со своим дружком, воспитывает андроида Елисея, делая из него идеального мужчину для своих нужд? ❑

Сергей Анашкин

Россия привыкла обходиться без мужика



«Волчья кровь».
Родион – Е. Сидихин

Кочевая природа вестерна отторгала его от российской культурной почвы. Русская душа падка на экзотику, однако ложе Обломова ей роднее ковбойского седла. Просторов у нас много, порядка нет, но в сущности мы – домоседы. Сакрали-

О фильме «Волчья кровь» см. также: Савельев Д. Волчья сыть – травяной мешок. – «Искусство кино», 1996, № 2. – *Прим. ред.*

зация Дома и Храма указывает на тяготение к покою-статике-стабильности-комфорту, понятиям, чуждым мифологии вестерна. Посему немногочисленные отечественные образцы жанра угнездились на узком временном пятачке – действие их связано с гражданской войной, российской смутой. Рухнули ценностные и сословные иерархии, стихия истории двинула людские массы с насиженных мест; бар, крестьян, люмпенов она превратила в беспокойных номадов. В русскоязычном советском кино случилась, впрочем, замечательная подмена: ковбоев и шерифов классического вестерна заместили красные конники и комиссары. Родной пастух-чабан не годен в романтические фигуры, ибо в социальном раскладе занимает не самый заметный шесток и уж слишком непрезентабелен.

Пространство героического – зыбкий, незатверделый космос. Мир, еще не завершивший своего становления. Даль неизведана и необъятна. Хрупкие стены не укрощают воли лихого пришельца. Дом (базовая модель сознания горожанина) с его тотальным архитектурным порядком, соподчиненностью элементов в мире этом не укоренен. Эталон – природный круговорот, императивы инстинктов. Действие – существенней мысли, воинская доблесть – способности рефлексировать-рассуждать. Именно природный контекст, простор-вольница остраняют всадника, превращают его в персонажа героического, монументального. Оживают фабулы мифов позабытой архаики. Эпохи, когда состязательность была способом выживания, а не условием спортивных игр. Эпохи, когда мужское доминировало над женским.

Фильм Николая Стамбулы «Волчья кровь» сопрягает скудные традиции русского вестерна с мотивами и вовсе непривычными родному кино. Прерию замещает тайга, Дикий Запад – Сибирь (что не новость). Главное – глушь, вольница, удаленность от окультуренных мест. Действие, как водится, отнесено к гражданской войне. Фабула – противоборство красного и белого атаманов – тривиальна, но вещный мир и ментальность персонажей вызывающе анахроничны, а движитель сюжета – кровная месть – в нашем кино диковина.

Наличие в фильме «красных» и «белых» – не более чем рудимент привычного канона. Бинарная схема, которая позволяет без долгих разъяснений ввести мотив вражды-противоборства, разделить покомандно героев и статистов, начать состязание-матч. Идеология здесь декоративна. Белый атаман плох не тем, что бел, а тем, что слаб. Слаб изначально, ибо в назидание красному антиподу казнил слабейшего, его старика отца. Жажда мести – око за око – двигает фабульные шестеренки. Красный атаман хватает отца белого атамана. Приговаривает к смерти фельдшера, лечившего врага-супостата. Но милует, когда фельдшер облегчает роды его жене. Не во имя утверждения «общечеловеческих ценностей», а в честь появления на свет нового мужчины в роду. Миловать – право сильного. И авторы фильма не сомневаются в «праве сильного». В праве сильным быть. Противоборство в «Волчьей крови» не этикетная греко-римская борьба, а жесткий кетч – борьба без правил. В какой-то момент враги-соперники оказываются почти подобиями, близнецами. Конфликт их, в сущности, притяжение подобий, сражение самцов одного вида за власть над вотчинной территорией.

Звезда фильма русский мачо Евгений Сидихин затянут в черную кожу, но на иной манер, чем классические «комиссары в пыльных шлемах». Он выглядит, как рокер, поп-звезда или субъект садо-мазохистских игр. Этот наряд – эманация мужской агрессии, знак доминирования[1]. Сходно, хотя и несколько скром-

[1] Анахронизм не недостаток, а качество картины. Не порицают же Вайду, который обрядил Цыбульского для фильма «Пепел и алмаз» по новейшей моде 50-х. Режиссеру важен эффект стирания временно́го разрыва.

ней, одеты два его соратника-побратима. Прочий отрядный люд деиндивидуализирован, облачен в обиходную армейскую униформу. Кожаные доспехи как бы сращивают всадника с лошадью. Троица конников смотрится как монумент былинным трем богатырям.

Герои статуарны. Лики непроницаемо бесстрастны, как лица манекенщиков на подиуме или азиатских гуру. В партитуре движений главенствует монументальная поза. В сущности, фабульное противоборство – в большей степени поединок воль, нежели состязание тел. Герой-победитель даже не считает нужным подняться в рост и, сидя, расстреливает поверженного врага. Хотя в фильме ощутимо воздействие евро-американских «балетов насилия» (здесь достаточно жестокости и кровавых сцен), его мифология наследует патриархальные ценности восточного происхождения.

В финале главный герой риторически вопрошает судьбу: будет ли его новорожденный мальчик мстить за него так же, как он за убитого отца? Логика картины уверяет: будет! В патриархальном мире ценен лишь отпрыск мужского пола, он длит род за чертой смерти.

В советской культуре утверждалось не столько биологическое наследование («сын за отца не отвечает»), сколько наследование идей, передача веры. На шкале предпочтений пара «учитель – ученик» явно предшествовала двоице «отец – сын». Хотя семью, чадолюбие и почитание отцов никто декретом не отменял. В кино и литературе 50 – 70-х годов жанр семейной саги занимал одно из почетных мест. Описывалась обычно история трех поколений: дед – отец – внук. Но функционировали эти опусы в устоявшейся системе приоритетов, истинным венцом коей значился вождь-отец. А в эпоху послаблений – Государство-Родина, образ, концентрировавший и карательные функции, и функции протекции-защиты. Обезличенная имперсональность Отца сформировала комплекс безродности, безотцовщины не только у отпрысков одиноких матерей. Комплекс же порождает манию – поиска корней, реконструкции истоков...

Николай Стамбула пытается заново возвеличить статус мужчины как гаранта преемственности родовой цепи. Но зыбкая вольница вестерна (качество жанра) парадоксально накладывается на подвижность норм современного внеэкранного мира – безгрешный этический релятивизм. Интересы рода в фильме делаются осевой ценностью, абсолютом, кровожадной абстракцией, не отвергающей жертвоприношений. Они важней суверенности личности, значимей «ментальных фикций» – добра и зла. Архаический норматив подается как эталон. Российский вестерн принимает черты гангстерской драмы азиатского образца (мафия – тоже семья, скрепленная родовой порукой).

Евгений Сидихин (сам-себе-конный-монумент) делегирован автором в народные кумиры. Гранитной тяжестью налита его плоть. Имидж его скроен с явной оглядкой на заокеанского Терминатора, но опирается на старый философский миф о бабе России, жаждущей мускулистого хозяина-жениха (в дело – садо-мазохистская экипировка). Но не спешит она открыть грузному молодцу в черной коже свои объятия. Слишком уж он на родимых просторах инороден – чужд, слишком уж язычник. Да и ритуал вендетты рядовому обывателю дик.

Мы поклоняемся иным идолам. Бронзово-каменные изваяния Родины-матери сопоставимы не с Мадонной, а с матерью-одиночкой – типичной фигурой нашего социума. За женщиной признано право своеволия – зачать от кого пожелает. Это явный знак феминизации общества. Баба-Россия привыкла обходиться без мужика. Мужчина в доме, отец, глава семьи при таком раскладе – фигура необязательная. ❑

И. Кошелева

«...и горько плачу прожитую жисть»

Обычно уборщицы не пишут воспоминаний, а тем более сценариев. Евгения Григорьевна Киселева писала, как могла. Образование у нее – пять классов украинской школы. Писать она начала, когда ей исполнилось 60 лет. Она открыла тетрадь с замахом на киносценарий, полагая, что ее жизнь достойна экрана. Мало ли их было, кинофильмов о «простых русских женщинах»? «Простая история», «Дело было в Пенькове», «Девчата», «Высота»...

«Смотрю кино «Фиалка» и горько плачу прожитую жисть». Она исписала уже целую общую тетрадь таким вот фонетическим письмом, когда родилось название: «Кишмарева. Киселева. Тюричева – я так хочу назвать кино». Она боялась исчезнуть, подобно песчинке: мол, не расскажешь – и «нехто невспомнить переживание мое после моей жизни».

А переживания эти действительно стоят внимания, ибо мало что раскрывает изнутри мир советского человека так, как эти безграмотные строки. «Красивое мое плаття, кримдешиновое, розового цвету, туфли модельные с розовинкой, и чулки под цвет туфлей, мне было тогда 25 лет, едим на линейке надворе тепло, сонце, такая хорошая погода, лошад коричневого цвету, все суседи завидували да недолго». Недолго... А дальше было: война, гибель родителей у нее на глазах, измена мужа, борьба за выживание, второй брак, очень неудачный, но продолжавшийся двадцать лет, работа, трудные отношения с родственниками, обиды на внуков и детей, обращение памятью к детским годам, голодным и злым, болезни... Просто жизнь, одна из многих, прошедших в советские годы. Родилась Киселева в 1916-м, умерла в 1990-м. Почти вся жизнь прошла в Первомайске Луганской области.

Н.Н.КОЗЛОВА, И.И.САНДОМИРСКАЯ. Я ТАК ХОЧУ НАЗВАТЬ КИНО. «НАИВНОЕ ПИСЬМО»: ОПЫТ ЛИНГВОСОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ЧТЕНИЯ. М., 1996.

Парадокс: субъекта как бы и нет, оценки и осознанные поступки отсутствуют, фиксируются факты мелкие, близко лежащие, случайные, а вырисовывается страшная, все человеческое рушащая система. Есть живое тело – оно реагирует на внешний мир, есть живой голос, неповторимый, особый у каждого человека, и он рассказывает. Что там тюрьма с ее отмеренными сроками по сравнению с бытовым, домашним концлагерем? Киселева не была репрессирована, но вся ее жизнь от первого вздоха до последнего протекала в черной плоти общественного устройства, постоянно воспроизводящего зло и жестокость.

Один из нескольких сюжетов, переходящих из тетради в тетрадь (временную логику Киселева не соблюдает, события перемежаются с воспоминаниями), – квартирный. «Умерла наша систра Нюся 17/X 1979 г. Внук Юра из женой и ребенком дочкой которая родилась 5 сентября 1979 г. занял моей систры Нюси квартиру, но он же не прописан в ее квартиру Крупская 9 кв 6, а их гонят каждый день». «Такая забота такое горе а мне жалко я-ж вед бабушка родная».

И понеслось... ЖКК, домуправ Мария Александровна, горисполком, прокуратура, письма Терешковой. Заявления, просьбы, жалобы, бессонные ночи, мысли о том, где жить молодой семье. Негде, у всех родственников – теснота, теснее не бывает... «А куда наснег? Нет товарищи у нас погибло шесть человек остались на поли боя а типер внуков выкидывать на снег. Нет товарищи у нас-же не Капиталистическая страна. У нас должны быть сознательные люди»... Бабушка требует от внука – ходи, проси. «...я у ниво была он нехочет разговаривать, Юра, да нада просить его что так: зделайся артистом и проси, ой боже мой. Юра Юра да ну его к черту, у меня вже сил нехватает, говорить Юра будь он проклят».

Кончились все хлопоты так, как они обычно кончались в нашей стране. «...у субботу пришли шесть человек из гвоздодером с тапором, ламать двери зашли как жандармы, четыре разноработчие, милиционер и домуправом, начали кричать и ребенок еще сильнее кричить а потом стали похорошему ну как их выкидать: у них малишка а нас прислали, ведь январь месяц морозище, и стало всем жалко даже милиционер съежился от жалости».

Через несколько страниц появится первая запись о том, что Юра стал пить. Но это я, читатель, создала причинно-следственную связь, а для автора все – данность. Все вокруг пьют, матерятся, дерутся. Так было, так есть, так будет, проблема выбора ни перед кем не стоит.

...Евгения Григорьевна Киселева долго надеялась, что кино будет снято. Сценария не получилось. А что получилось? Книга, создатели которой называют необычное произведение по аналогии с наивной живописью – «наивным письмом». Что-то есть в этом тексте, в этом письме... Но это «что-то» можно выявить лишь при внимательном (и не просто внимательном – а душевно, сочувственно внимательном) отношении к рукописи.

Ни денег, ни славы работа с такой рукописью явно не сулила. Но женщина высокой культуры, всю жизнь работающая в сфере искусства, тратит свое время на то, чтобы сначала перепечатать рукопись Киселевой, а потом опубликовать ее в «Новом мире». Правда, в редактированном виде, но и этого было добиться нелегко. Затем записки Киселевой публикатор Е.Ольшанская передает в «Народный архив».

И другая женщина, Г.Попова, хранитель личных фондов в этом архиве сумела разглядеть в странном документе ценность – свидетельскую и историческую – и выделила его среди многих, передав на специальное исследование.

Был еще один человек, которого увлекла рукопись. Это опять-таки женщина, совсем юная, студентка факультета архивного дела РГГУ Р.Беликова. Она, готовя очередной архивный материал к научному анализу, сделала необязательное до-

бавление – рекомендацию опубликовать текст в полном соответствии с оригиналом, без правки, что и сделали авторы разбираемой нами работы.

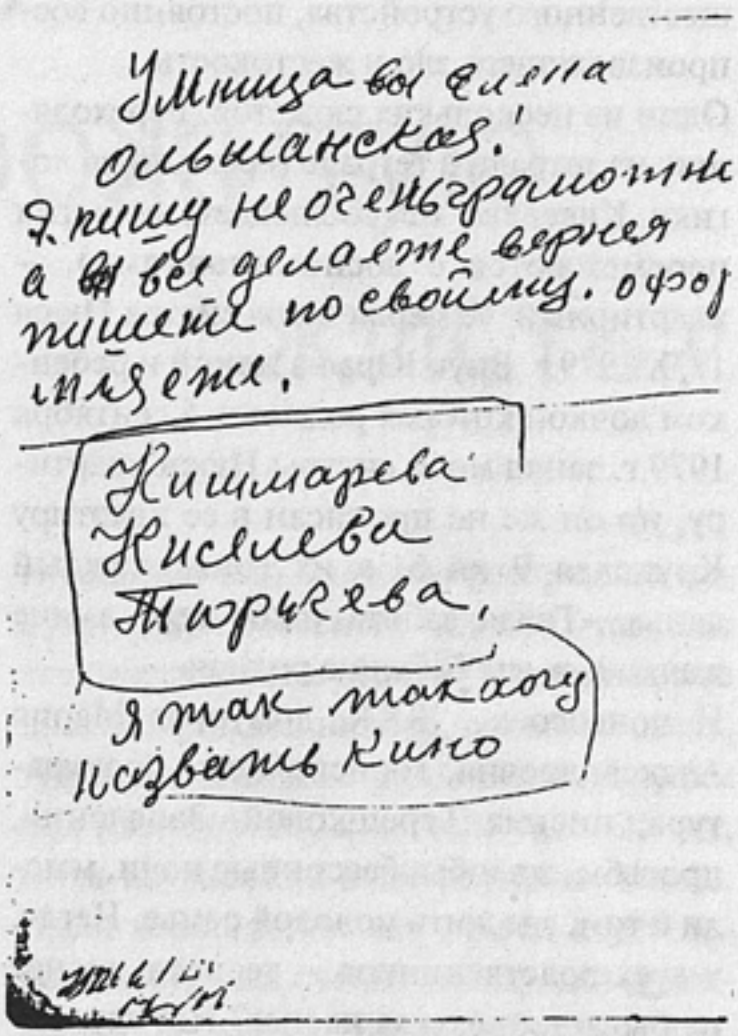
Наконец, об авторах книги, создавших «ближний круг», центром которого является рукопись Киселевой. Н.Козлова, которая проработала двадцать лет в Институте философии РАН, что, казалось бы, определяет совсем иные интересы, от руки переписала эти записки. Она то задыхалась, то мерзла в помещении Архива, чтобы после внести в компьютер текст с немыслимой орфографией и пунктуацией и никоим образом не нарушить ход и стиль оригинального письма. Она же дала социологический анализ содержания, опираясь на «лингвистическую поддержку» соавтора И.Сандомирской.

Издатель О.Назарова, готовящаяся к защите кандидатской диссертации по философии, читает рукопись и, несмотря на собственную занятость, решает срочно ее опубликовать.

Никто не тянет одеяло на себя, никто не высчитывает долю сделанного и сложенного в общее дело, никто не рвется в руководители проекта. Он движется на удивительно мягкой и гибкой самоорганизации всех его участников – и впрямь на любви, которая столь действенной и созидательной бывает, как правило, именно у женщин.

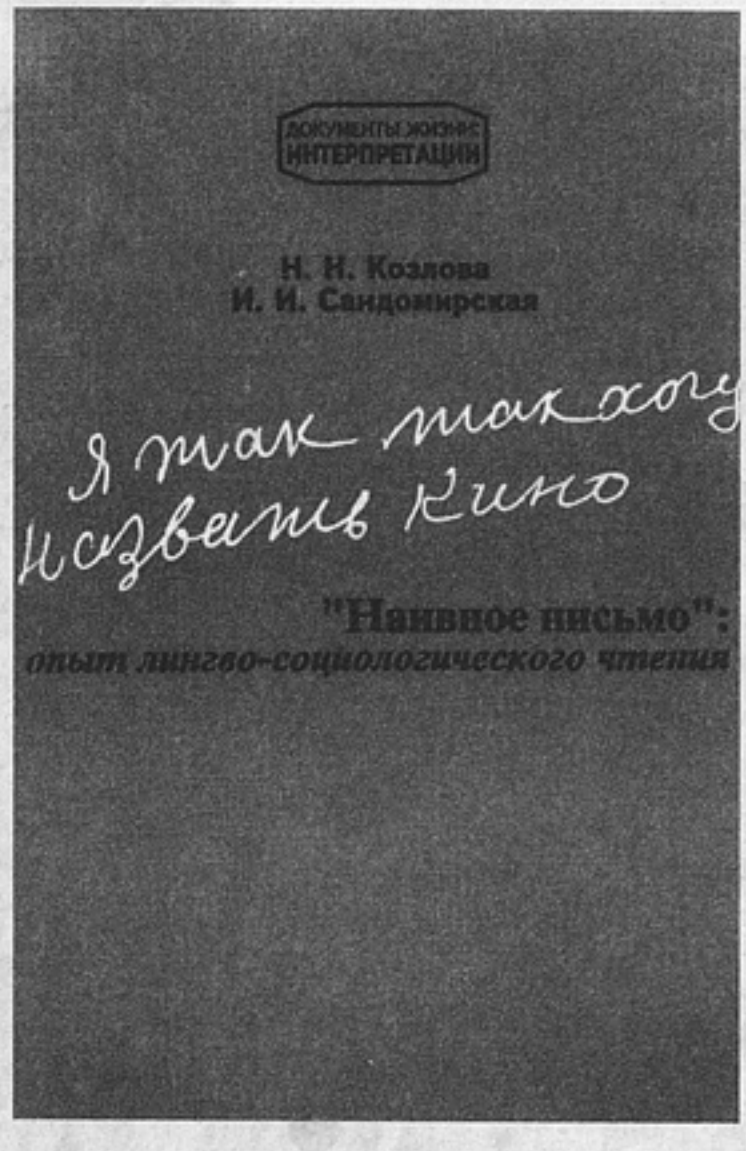
«Вся история публикации этой рукописи есть история любви. Ей сопутствуют все положенные перипетии: зачарованность текстом, узнавание того, что в твою жизнь ворвался иной смысл, столь же желанный, сколь и чуждый, томительное желание понять, непонимание и недоверие то ли к тексту, то ли к себе, стремление похвастаться любимым текстом, презрение к тем, кто по его поводу недоумевает, ревность и страх, что вырвут из рук и уведут, а главное, то ощущение, на самом пиру жизни, некоей невозвратной утраты, которое есть вернейший признак любви», – пишут авторы в предисловии к свой работе.

А плод любви – открытие нового жанра «наивного письма», породившее импульс интереса к бессубъектному документу, но и фиксация жизненного воплощения на самом нижнем социальном уровне категорий Большого научного дискурса и Большой философии. Власть, Вера, Гнев, Страсть, Любовь, Честолюбие, Гордыня, Чревоугодие – все это и многое другое присутствует и здесь, «на дне», где далеко не все осознается. Авторы прослеживают, как на этой низовой сцене жизни взаимодействуют Женское и Мужское.



Киселева живет в обществе, где норма задается мужчиной. Слова «отец» и «муж» она пишет с заглавной буквы. Нормальная семья – это когда во главе мужчина. На производстве традиционное разделение ролей ощущается меньше. Например, невестка нашей героини работает в шахте, как и мужчины. Домашние работы четко делятся на мужские и женские. У мужчин – ремонт, у женщин – все остальное. Мужчина неспособен понять, как тяжела повседневная нагрузка женщины, Киселева постоянно жалеет, что у нее нет помощницы-дочери.

Однако традиционной семьи нет как нет. Пожарник Гавриил Киселев, оторванный от Евгении Григорьевны войной, все время «женится». Второй брак – результат необходимости выжить. «...Жизнь мне была из Дмитрием Ивановичем ненормальной», но мечта о правильном браке держит ее около непутевого мужа десятки лет. Отсутствие мужа ощущается Киселевой, как отход от нормы. «Вот и сичас мы вже старые, хотя у меня нету мужа хочу что-бы роди-



чи собирался у меня и дети дома в большые праздники да и вобще сичас или время такое или я старая без мужа, так смотрит на меня как неугодный алимент, разве я такая старая? Нет это стали такые родичи нещитают меня за человека что я без мужа, но какой не муж был Тюричев Дмитрий Иванович все ходили и родичи и товарищи...».

В нашей культуре принято воспринимать женщину как материю, хаос, куда рациональный порядок вносит мужчина. Так ли это сегодня? Женщина все берет на себя, женщина все должна сделать: заработать деньги и трудовой стаж, вести хозяйство, поднимать детей. Все это требует порой сверхчеловеческих усилий... Давно пора увидеть, что именно женщина сегодня – носитель цивилизационных, умиротворяющих начал в нашем обществе. У мужчин, о которых пишет Киселева, явно нарушен механизм выживания. Но кто скажет, что он в порядке у наших политиков самого верхнего эшелона? ❑

Тимур Кибиров:

«Никакого феминизма у нас пока нет...»

Интервью ведет Георгий Рамазашвили

Георгий Рамазашвили. Кто, в твоем понимании, является представителем гендерного типажа?

Тимур Кибиров. Я охотно ответил бы тебе на этот вопрос, если бы у меня были более четкие представления об этой самой гендерной психологии. Я знаю это понятие скорее понаслышке и по каким-то отражениям – типа Маши Арбатовой, выступающей в программе «Я сама» и, по-моему, просто дискредитирующей всякий феминизм и гендерную политкорректность. Ничего сугубо нового или гендерного я там не вижу, зато частенько наблюдаю обыкновенное хамство. Например, Арбатова способна недвусмысленно сказать девушке, высказывающей свои представления о брачных узах: мол, вы, наверное, могли бы стать проституткой. Мне хотелось бы, чтобы наше общество смягчилось и какие-то понятия взаимной корректности в него внедрились. Но парадоксальным образом это выливается не в смягчение мужских нравов, а в то, что женский характер неожиданно приобретает самые отвратительные мужские черты. В частности, хамство и агрессивность, которых у нас и без того предостаточно.

Г.Рамазашвили. То есть ты ощущаешь желание Маши Арбатовой накинуть на тебя чадру?

Т.Кибиров. Что касается Маши Арбатовой, тут все понятно. Боюсь, что большинство деятельниц нашего доморощенного феминизма руководствуются не искренней заботой об униженных и оскорбленных сестрах своих, а элементарным деланьем карьеры.

Г.Рамазашвили. Ты в курсе, что движение «Талибан» запрещает женщинам работать? Кстати, в связи с «Талибаном»: реально ли, на твой взгляд, ввести на профессиональное продвижение непрофессиональными методами какие бы то

Фото Августа Зандера

ни было ограничения, скажем, строгими законами шариата?

Т.Кибиров. Это, на мой взгляд, невозможно, да и не нужно. Я думаю, что это так же невозможно и на твой взгляд, и вопрос предстает некоторой шуткой. То, что я сказал о функционерах феминизма, – огромное количество людей прекрасно понимает, и многие думают, как я. Но произносить это вслух считается неприличным или некорректным, что, на мой взгляд, откровенная глупость. Никакого феминизма у нас пока нет. Скажем так: при моем инстинктивном отвращении к западному феминизму со всеми его безумствами и к нашему жуликоватому и очень небескорыстному феминизму я понимаю, что было бы очень полезно, если бы комплекс феминистских идей хотя бы чуть-чуть закрепился в общественном сознании. Но до этого очень далеко. А то, что происходит на поверхности московской и петербуржской культур и что страшно раздражает – агрессивная экспансия сексуальных меньшинств, – касается только малого числа людей. Поговори с мужиками на московской окраине о том, что они о «голубых» думают.

Г.Рамазашвили. Но их дети начинают одеваться в соответствующем ключе, подающемся в качестве моды, и поди потом докажи, что ты в действительности думаешь о «голубых».

Т.Кибиров. Это да. Меня эта мода тоже раздражает. Не исключено, что я говорю глупости, так как мода на все, что касается малого числа людей, навязывается именно той молодежи, которой предстоит стать интеллектуальной элитой и задавать некие стереотипы общественного поведения и сознания.

Г.Рамазашвили. Ну, ты же сам рассказывал о твоих знакомых, которые из карьерных соображений «опидарасились».

Т.Кибиров. Рассказывал. И это, в частности, касалось тех, кто пытался таким образом войти в западную художественную элиту. Оставим в столь часто рушимом покое «голубых». При всем безумии их идеология отчасти оправдана веками приниженного положения.

Что же до феминизма, то я, как отец девочки, даже в шутку не одобряю законов шариата. И лично очень надеюсь на то, что все – и законы шариата, и феминизм – рано или поздно придет к здравому смыслу. В «Дневнике писателя» у Достоевского сказано, что очень хорошо, если богатый склонен делиться с бедным, но очень безнравственно, когда бедный настаивает на том, что с ним должны делиться богатые. Это универсальный закон. За права женщин должны бороться мужчины. А за права мужчин – женщины. Тогда это будет по-человечески.

Г.Рамазашвили. Феминистки, борясь за свои права, могут использовать в качестве жупела какие-то мужские архетипы последних десятилетий?

Т.Кибиров. Постольку, поскольку у нас – и это отчасти коренится в социальной психологии – центральное место в иконостасе советских героев занимал Настоящий Мужчина со всеми малосимпатичными его свойствами. Диапазон довольно широк: Настоящий Мужчина мог выступать в качестве приблатненного героя

Высоцкого и вполне положительного секретаря обкома из фильмов Матвеева, несших не вполне симпатичную и – очень может быть – ту самую гендерную психологию. А именно: культ силы.

Г.Рамазашвили. Силы или псевдосилы? Все же уместно заметить, что в случае и с секретарем обкома, и с блатарями Высоцкого человек, реально обладающий силой, так прямолинейно и примитивно, с жегловским «Я сказал!» демонстрировать ее не будет. И, может быть, именно поэтому у Высоцкого что Жеглов, что Гамлет, что Хлопуша интонировались с неизменной приблатненной хрипотцой?

Т.Кибиров. Если, отвлекшись от половой проблематики, поговорить на более близкую мне возрастную тему – в метафизическом смысле, не зависящем от реального возраста, – то придется заметить, что художники типа Высоцкого и Маяковского являются носителями подросткового сознания. Они вечные подростки, которые, естественно, строят из себя Настоящих Мужчин. В отличие, предположим, от человека, который единственный в русской поэзии всегда был адекватен своему возрасту. Я говорю, конечно, о Пушкине.

Тимур Кибиров с дочерью
Фото Г. Рамазашвили

Мы сейчас можем углубиться в то, что сила не в богатырстве, а в правде, противопоставляя физической силе некую духовную и нравственную. Но на самом деле это казуистика. В данном случае под силой подразумевалась главным образом способность подавлять. И эта способность преподносилась как исключительно положительное свойство, а заодно как характеристика мужского пола.

На мой взгляд, все это сводится к условно понимаемым языческим и противостоящим им христианским идеалам. XX век – век мужских идеалов, с мужскими фигурами в центре мироздания. Это фигуры воина или вождя. Интересно, что возникающее сопротивление навязываемым сверху фигурам вождя и воина зеркально повторяло оригинал. Происходило снижение образа, и в результате вместо воина появлялся блатной, вместо великого кормчего – какой-нибудь пахан. Это единая образная система. В этом смысле благолепная сталинская культура ничем

не отличается от культуры зоны или казарменной субкультуры.

Г.Рамазашвили. Тем не менее непонятно, на каком уровне возникал мотив полового подавления. Нужно иметь очень экзальтированное воображение, чтобы отождествлять образ вождя с каким бы то ни было сексуальным типажом. Последний не особо и подразумевался. То есть в равной степени отсутствовали и нормальная женщина, и нормальный мужчина. Отождествление такого рода доступно лишь фанатикам. Приведу в пример комментарий некоего психоаналитика, сказавшего во время своего выступления по питерскому телевидению, что указующий перст товарища Сталина – это фаллический символ, содержащий в себе «имел я вас всех» идеологию.

Т.Кибиров. В юности я знал девушку, настойчиво называвшую детородный орган «фаллическим символом». Причем происходило это в самый неподходящий момент. Что тут всерьез обсуждать реплику этого телекомментатора? Он сказал просто глупость. А проистекает эта глупость во многом из моды. Я усматриваю в этом сюжете непонятно чем вызванное, но сладострастное желание некоего унижения. То есть унижения и принижения человеческой культуры. Редукция культуры (в марксизме – к политической экономике, в фрейдизме – к сексу, в упомянутом феминизме – к упрощению) приводит к тому, что, произнося словосочетание «Настоящий Мужчина», не подразумевают Пушкина. Напротив, имеется в виду герой того же Высоцкого. Согласись.

Г.Рамазашвили. Но при этом вовсе не всякая зрительница, называющая Высоцкого «настоящим мужиком», согласилась бы стать любовницей его приблатненного персонажа типа Жеглова, появись у нее такая возможность. И это существенно. Экранный герой не всегда привлекателен в жизни.

Т.Кибиров. А мне глубоко не нравятся как Настоящие Мужчины, так и Настоящие Женщины, то есть существа, главное свойство которых – биологическая принадлежность к полу и характер, стопроцентно детерминированный биологическими половыми характеристиками. Мне отвратительно, когда биология берет верх над духом, интеллектом и прочими сверхбиологическими характеристиками. Как говорил Розанов, «картина не из прекрасных».

Г.Рамазашвили. Связано ли преобладание у нас маскулинной идеологии с доминирующими позициями мужчин...

Т.Кибиров. ...в художественной среде? Не думаю, что есть прямая связь. Например, Вера Мухина, изваявшая монстров, стоящих перед входом на ВДНХ. Сомневаться в ее принадлежности к слабому полу не приходится, тем не менее она сделала типично маскулинную вещь. Все-таки это связано с маскулинным духом общества. Если бы все художники сталинского времени были женщинами, получилось бы приблизительно то же самое.

Г.Рамазашвили. «Иван Грозный» был бы заменен на «Салтычиху»?

Т.Кибиров. «Иван Грозный» так и остался бы «Иваном Грозным», только снял бы его не Эйзенштейн. Причем я не уверен, что эта блатарская маскулинность так уж навязывалась сверху. В той же степени она ожидалась и низами. Надо сказать, что чем больше

проходит времени после падения «кровавого тоталитаризма», тем заметнее, к сожалению, что от коммунистов зависело гораздо меньше, чем хотелось бы сейчас думать. Ясно, что это не в 17-м году началось и не в 91-м закончилось, и закончится ли когда-нибудь, непонятно.

Г.Рамазашвили. Можно ли назвать превратно истолкованную мужественность следствием женских чаяний? Тогда становился бы понятен показной вождизм – особенно после войны, когда женщин оказалось вдвое больше.

Т.Кибиров. Не очень ясно, соответствует ли такой мачо реальным женским чаяниям или же его героизация обусловлена социокультурно. Мне непонятно, чем вызвано любование интеллигентных женщин Лебедем. Биологическим обаянием звероватого рубаки-генерала? Или это на подсознательном уровне работают представления о Настоящем Мужчине и спасителе отечества? Самая распространенная похвала в советском кино, укрепившаяся в наши дни как элемент политического жаргона, – настоящий мужик. Причем, если разобраться, под этим термином не предполагают ничего, кроме жестоковыйности и способности дать отпор. Нет ни интеллектуальных, ни сексуальных качеств.

Г.Рамазашвили. Коллективное самонизведение до примитивных, приблатненных образцов – может быть, это следствие невозможности для большинства людей жить нормальной жизнью?

Т.Кибиров. Я подозреваю, что для многих подобный примитив просто-напросто соответствует их представлениям о мире. Если в светских кругах России уже к концу XIX века существовала вполне утонченная европейская культура, то у простого люда всегда в ходу были героические былины, славящие языческий идеал. Не случайно былины и героические фольклорные предания так классно экранизировались именно в сталинские годы.

С наступлением хрущевской «оттепели» стал возможен герой Высоцкого. Он сменил героя Крючкова, который к тому времени опротивел своей ортодоксальностью. Но что характерно: замена произошла на ровно такого же – мужественного, несгибаемого, но теперь уже неофициозного персонажа, иногда приближавшегося к дворовой шпане и уркам.

Но что намного интереснее – это появление на экране 60-х белых офицеров, одного из которых Высоцкий, в частности, и играл в фильме Карелова «Служили два товарища». Эти белые офицеры тоже мужественные и несгибаемые, но и за их счет происходила реабилитация Настоящего Мужчины, которого культура пыталась отделить от скомпрометированной официальной идеологии.

Г.Рамазашвили. Можно ли провести связь между активным участием людей с уголовным прошлым в создании советского режима и криминальным оттенком идеала Настоящего Мужчины?

Т.Кибиров. Типичный кадр советского фильма: положительный герой, понимая, что этого делать не надо, дает в рожу оппоненту. Это из той же «Путевки в жизнь». Герой сам мучается, понимая, что не прав, но зрители реагируют с восторгом. Вот влепили по-

5 Зак. 111

донку! Известно, что в сталинских лагерях уголовники, в отличие от политических, назывались социально близкими. И это было не вранье, так как урки действительно были социально близкими не только власти, но и большинству населения.

Г.Рамазашвили. А когда пошло сближение «настоящих» и «ненастоящих» мужчин на уровне бардов – с одной стороны, рафинированного Окуджавы, прошедшего войну, а с другой – никогда не воевавшего, но задиристого Высоцкого? В этом что, какое-то социальное примирение было?

Т.Кибиров. Взаимоотношения Окуджавы с Высоцким можно попросту назвать дружбой. Если Высоцкий – прямое продолжение и некоторая перелицовка и перемаскировка официозной героики, вполне бессознательная при твердой убежденности, что он бунтует (хотя является продолжателем), то Окуджава – типичный представитель нежной линии шестидесятничества. Он вполне женствен. И даже в песнях о войне у него нет языческого героя, погибающего, как Гектор. Напротив, все нежно и печально. Это и было культурным переворотом. И что характерно: Окуджава действительно раздражал начальство. А к Высоцкому, судя по всему, относились так: бедовый парень, надо бы его приструнить, но пленочку поставим.

Всякому гэбисту или инструктору райкома западло было отождествить себя с интеллигентиком – героем Окуджавы. А вот включи в их пристутствии «Идет охота на волков», и каждый рвал на себе рубашку после пятисот грамм и говорил: «Это же про нас, ребята!» При всем при том Высоцкий был народным поэтом, и никто так точно не выразил идеологию советского народа. Ее надо изучать по его песням, а не по учебникам марксизма-ленинизма. Его любили все. От второклассников до референтов брежневского политбюро. Культура 60-х разбудила в людях инстинкт самосохранения, что привело к попытке отторгнуть блатной типаж. Происходило навязывание – пускай не вполне удачное – слабых, рафинированных, незадачливых персонажей. Классический пример – «Берегись автомобиля». Или культовый для интеллигенции и отчасти любимый народом фильм «Ирония судьбы, или С легким паром». Никто никому в зубы уже не дает. Интеллигенция поняла, что мордобой – игра опасная. Социально-терапевтическую роль это играло.

Г.Рамазашвили. Ну, полный отказ от маскулинности – он тоже ни к чему хорошему не приведет... Это ведь тоже не дело, когда мужские качества у многих людей ассоциируются с урками.

Т.Кибиров. В свое время я правильно сделал, что не написал поэму, в которой описывалась бы ситуация блатной разборки. Приблатненный пацан пересказывает то ли книгу, то ли фильм своему дружбану. Проходит одна страница, третья, и просвещенный читатель начинает понимать, что вообще-то пацан пересказывает «Илиаду». Ничего более благородного и красивого, чем «Илиада», не существует. Оказывается, что в наши дни носителями тех идеалов, которыми благородные и прекрасные герои Гомера руководствуются, являются блатные. Можно говорить о романтическом культе сильного героя, но это одно и то же.

Г.Рамазашвили. По нашему разговору получается, что героический романтизм или силовые качества свойственны в первую очередь уголовникам.

Т.Кибиров. Я не пытаюсь проповедовать женский пацифизм, а веду речь об иерархии ценностей. Что важнее – желание противостоять врагу и подавить его, предварительно его выдумав? Или все-таки милосердие, ум, готовность пойти на компромиссы, готовность к самопожертвованию?

Г.Рамазашвили. Ну вот смотри: преследуя Копченого, Жеглов идет в определенном смысле на подлость, подкладывая ему в карман собственноручно украденный кошелек. Для контрастного сравнения напомню, какие эпитеты дает своим героям Гомер: Писистрат – он «благородный». Какое же благородство у приблатненного Жеглова?

Т.Кибиров. Хорошо. Во-первых, этот фильм был компромиссом между, условно говоря, героикой Окуджавы и традиционным героизмом Высоцкого. А предположим, в «Илиаде» отвратительный Терсит, трусоватый и не столь сильный, как другие, говорит вполне резонно, что мы, мол, штурмуем Трою уже девять лет, совершенно непонятно зачем проливая кровь, и не пора ли возвращаться. Эти резонные и гуманные речи приводят к тому, что Одиссей под хохот всего войска унизительно избивает Терсита и прогоняет прочь. Описано это так, что Жуковский, переводя Шиллера, провозгласит: «Нет великого Патрокла. Есть презрительный Терсит». То есть Терсит остается образчиком чего-то самого отвратительного. Может быть, такая система восприятия была адекватна тому времени, но, пересказав этот сюжет своими словами, мы видим, что поступок Одиссея и реакция благородных воителей были отвратительны.

Г.Рамазашвили. При этом я могу заметить, что ни Куликов с Лебедем, ни Шевчук, ездивший недавно на таджикскую границу, «Илиады» в жизни не напишут. И в этом заключается качественное отличие. Так как в эпоху, в которую могут написать «Илиаду», понятия о капитуляции совсем другие, нежели у нас.

Т.Кибиров. Ровно об этом я и говорю. Я не говорю, что «Илиада» – это отвратительная человеконенавистническая поэма. Напротив, это величайшее достижение человеческого духа. Строго говоря, мы все продукты принципиально новой – христианской цивилизации. И попытка разрушить языческую систему ценностей, в которой доминируют сила и жестокость, длится с тех пор, как две тысячи лет назад в мир были привнесены новые идеи. Идет борьба двух систем. Мы наблюдаем очень интересное культурное явление: фильм «Место встречи изменить нельзя» посвящен разоблачению крутого максималиста Жеглова и восславлению мягкого «окуджавского» Шарапова. Но Шарапов никому не нужен. Он сопля какая-то. А реплики Жеглова вошли в арсенал идиом русского языка, невзирая на то, что этот герой неоднократно поступает подло. Но все-таки такой расклад героев свидетельствует, на мой взгляд, о попытках прозревшей творческой интеллигенции внедрить иные идеалы в сознание народных масс. ❑

Мужское и женское

Пол играет в жизни и в искусстве огромную роль. Все это признают, но тем не менее воздействие этой сексуальной составляющей нашего бытия редко становится объектом внимания критики и предметом рефлексии самих творцов. Мы предложили актерам и режиссерам разных поколений ответить на вопросы наших корреспондентов по поводу роли сексуально окрашенных переживаний в процессе создания образа или в ходе режиссерской работы с актером. Ответили далеко не все. Многие подвергли свои ответы тщательной редактуре. И тем не менее выявившееся в результате опроса отношение кинематографистов к этой «деликатной» проблеме кажется нам достаточно любопытным и репрезентативным.

Алексей Баталов

«Искусство кино». Разделяете ли вы точку зрения, что актер обязательно должен обладать определенным сексуальным обаянием, чтобы понравиться зрителю?

Алексей Баталов. Это зависит от уровня зрителя. Если зритель остался на уровне обезьяны – тогда ему ничего, кроме сексуальной привлекательности, и не нужно.

«ИК». Какой тип женщины на экране вас привлекает?

А.Баталов. Когда-то меня поразила Инна Чурикова в своей первой картине «В огне брода нет», тогда Панфилов только начинал. Блестящей актрисой была Раневская, высшего класса. Как только она появлялась – сразу становилась главной на экране, хотя вроде бы ничего особенного не происходило. Актер вовсе не обязательно должен быть красивым. Это совершенно не важно. Например, Евгений Леонов обладал фантастической силой обаяния. Маленький, толстенький, смешной, он выходил на сцену и овладевал залом. Как это делается, чем объясняется его обаяние – никакой критик сказать не может. Это как деньги: или они есть, или их нет.

«ИК». Отличается ли сегодняшний образ мужчины на экране от представления об идеальном мужчине времен вашей молодости?

А.Баталов. Я думаю, что в какой-то момент кино стало больше рассказывать об актере,

чем об его персонаже. Идеальные герои, кумиры исчезли. В немом кино образы были нарочито сделанными, театральными. Сейчас то, чем актер является, что он думает, как относится к сюжету, интереснее образа, который он создает. Личность актера, а не мускулы его героя – вот что стало главным. Роли, которые сыграл Папанов, отличаются от ролей Янковского, потому что по своей актерской фактуре Папанов совсем не похож на Янковского. Материал изначально иной.

«ИК». Какой тип женщины, как вам кажется, востребован в сегодняшнем кино?

А.Баталов. Американцы систематически занимаются исследованиями того, какая женщина нужна зрителям, и весьма в этом преуспевают. Вам делают стандарт, куклу Барби. Но это не кино, а деньги. О нашем сегодняшнем кино трудно говорить, потому что несколько удачных картин – это еще не кинематограф. Однако здесь больше вариантов, тип женщины-ребенка – один из примеров.

Иван Дыховичный

«Искусство кино». Необходимо ли актеру сексуальное обаяние, чтобы понравиться зрителю?

Иван Дыховичный. Сексуальное обаяние либо есть в человеке, либо его нет. «Изобразить», сфальсифицировать это в искусстве невозможно, я имею в виду настоящее, высокое искусство. Что же касается массовой культуры, она вся построена на такого рода фальсификации: сплошь и рядом мы видим, как совершенно несексуальные персонажи одеваются, гримируются и ведут себя на экране или на сцене как сексуальные гиганты. Тут есть свои штампы, унифицированные приемы, рассчитанные на людей с исключительно дурным вкусом.

К сожалению, вопрос вкуса в нашем кинематографе перестал быть предметом дискуссий. Потому что кино, собственно, нет. Мы все ждем появления какого-то «нового кинематографа» – ищем черную кошку в темной комнате, зная, что ее там нет. Режиссерам кажется, что все упирается в деньги: нужно только убедить какого-нибудь «нового русского» или «старого русского», что именно ты можешь снять картину, которая будет любезна массам, и всё в порядке. Это очень скользкая позиция. Потому что все действительно «новое» никогда не принимается массой. Все, что является шагом вперед, что может стать, по сегодняшней терминологии, культовой вещью, принимается лишь отдельными людьми – элитой, но именно они в конечном счете определяют уровень культуры в обществе. Уровень вкуса, художественности и т.д.

«ИК». Значит, в нашем сегодняшнем кино нет образа женственности, адекватного представлениям «высокой культуры»?

И.Дыховичный. Мне кажется, что нет. И в этом проявляется состояние общества. В этом – отражение времени.

«ИК». А что касается мужского образа? Есть ли сегодня актер, который мог бы претендовать на звание героя-любовника?

И.Дыховичный. Тоже нет. Все наши так называемые секс-символы – чистая фикция. Оттого что вы назовете субботу понедельником, она им не станет. И люди это прекрасно понимают. У нас во всем так: чем меньше сути, тем больше шума вокруг.

«ИК». Когда вы снимали, например, Евгения Сидихина в «Прорве», вы рассчитывали на его ярко выраженное мужское обаяние?

И.Дыховичный. Я пригласил Сидихина потому, что он обладает фактурой, которая нужна для этой роли: при всей видимой мужественности у него совершенно детская кожа. В кино обмануть невозможно: хорошая кожа на экране будет хорошей, плохая – плохой. А для этой роли важна была именно фактура: тогда веришь, что этот человек может быть желанен героине. Ее привлекает в нем не грубая сила, не то, что он грузчик, а уникальное физическое сочетание силы и нежности. В основе фильма лежит реальная история; я вычитал ее в уголовном деле 1928 года (тогда у советских чиновников еще были породистые жены). Так вот, женщина показывала в суде, что этот грузчик был нежен с ней так, как ни один мужчина в жизни. Сидихин очень точно попал в эту роль. Но его нужно правильно снимать. Когда он начинает изображать из себя богатыря – все пропадает. Он привлекателен скорее своей детскостью, беззащитностью.

«ИК». А как вы вообще подбираете актеров?

И.Дыховичный. Точно так же, как в жизни нахожу людей, с которыми хочу общаться.

«ИК». Вы делаете пробы?

И.Дыховичный. Я делаю пробы только для того, чтобы человек меня почувствовал, чтобы мы нашли с ним общий язык.

С актерами найти общий язык несколько сложнее, чем с актрисами. Мужчины в принципе очень амбициозны. Они все время петушатся, всегда находятся в состоянии конкуренции. С женщинами у меня нет конкуренции, как вы понимаете, никакой. Они моментально чувствуют симпатию, уважение, внимание к ним. Не наигранное, а естественное внимание. Часто люди со стороны принимают это за ухаживание. Хотя совершенно разные вещи – быть внимательным, чувствовать человека или кокетничать с ним.

«ИК». Иными словами, работая над фильмом, добиваясь, чтобы актриса хорошо сыграла, вы используете свое мужское обаяние...

И.Дыховичный. Сексуальный контакт – это не только половые отношения. Бывает, что у вас никогда не было с человеком физической близости, но вы всю жизнь находитесь в «интимных» отношениях.

В нашем деле главное – чувствовать партнера. Искусство кино – это коллективное искусство, в отличие от литературы. Я, например, не очень люблю коллектив как часть жизни, как часть социума. Я в него не «вставляюсь». В работе же, в игре, назовем это так, чувствую себя очень уверенно. Потому что уважительно отношусь к природе человека, прислушиваюсь к каждому в отдельности...

Я вообще считаю, что профессионализм режиссера заключается в том, чтобы видеть нечто такое, чего не видят другие: уметь, например, в актере разглядеть то, чего другие не замечают. В той же Лене Сафоновой я, мне кажется, увидел некое человеческое свойство, которое кинематографом не было востребовано. Это говорит только об одном: вещи абсолютной ценности закрыты, как шар. Они не даются в разговоре с толпой.

«ИК». Какое же свойство вы открыли в Сафоновой?

И.Дыховичный. Не стал бы описывать это словами. Понимание таких вещей происходит помимо слов. Спросите у Лены, говорил ли я с ней о роли, о том, как надо играть? Ничего подобного! Я даже ничего не показывал. Мы понимали друг друга, как птицы. Две-три мои интонации – и она тут же делала то, что нужно...

«ИК». Какие еще актрисы вам кажутся глубокими и талантливыми? Кого бы вы хотели снимать?

И.Дыховичный. Я люблю многих актрис, с которыми я работал: Аллу Демидову, Таню Друбич, всех, кто снимался в «Музыке для декабря». Но каждый раз для нового фильма я ищу новых людей, очень редко я снимаю одних и тех же актеров. Ведь каждый но-

вый фильм – это как бы новая жизнь. И в новой картине, если она получится, у меня будут все новые люди. Причем вовсе не обязательно, чтобы они были профессиональными актерами. Потому что, например, Ира Пиганова, которая играет у меня в «Музыке для декабря», значительно более талантливая актриса, чем какая-нибудь девушка, закончившая даже Щукинское училище. Она человек совершенно от меня далекий, но я пригласил ее на эту роль потому, что она поразительно точно попадала в образ. И я как режиссер каждую секунду видел, что она точнее всех в кадре.

А Наташа Жукова, которая играет в «Музыке для декабря»! Она для меня, условно говоря, «гибралтар» – линия, отделяющая вчерашний день от сегодняшнего. Те, кто ее категорически не принимает, для меня находятся как бы вне современности. Они не понимают, насколько эта девочка достовернее и точнее в своих проявлениях на экране, чем любая артистка, даже гениальная. С точки зрения общепризнанных стандартов она красавица; но когда она что-то делает, ее красота вдруг разрушается в кадре – ты вдруг видишь ужасно некрасивое выражение лица, некрасивые движения... Подобный тип женщин, отмеченных каким-то скрытым несовершенством, очень распространен сегодня; но этого ни одна актриса вам не сыграет.

«ИК». А какие западные актрисы вам нравятся?

И.Дыховичный. Очень многие. Джулия Робертс, например. Мне нравятся крайности: либо банальные, слащавые кинообразы, этакие куклы, в которых вдруг проглядывает что-то человеческое, и это цепляет. Или наоборот, когда человек непривлекательный вдруг на секунду озаряется, делается красивым. Это самое ценное. Впрочем, у американцев такое встречается нечасто. Это ведь американская идея – если уж показывать красивых, то пусть будет сто красавцев в кадре. Сто красивых быть не может: это толпа манекенов...

«ИК». А что вы можете сказать о наших старых актрисах?

И.Дыховичный. Я им всем признался в любви в картине «Женская роль». Их много, и все они красивы по-разному. Каждую хочется снимать, даже в старости. Я вижу, что мало кто из них реализовался в полном объеме, в каждой еще что-то есть...

«ИК». Что же?

И.Дыховичный. Это можно назвать энергетикой. Есть у человека какая-то аура, какая-то особая тень витает над ним. Людей, обладающих этим свойством, единицы. Наверное, они рождаются и сегодня, но если человек неправильно себя определяет, неправильно живет, свойство это исчезает, уходит. Так же, как в картине плохого режиссера эта аура прячется куда-то, даже если актер ею и обладает. Поэтому все попытки дурных режиссеров взять хорошего оператора, хорошую актрису, художника, музыку и т.д. и сделать хороший фильм – обычно ничем не кончаются...

Полина Кутепова

«Искусство кино». Важно ли актеру или актрисе обладать сексуальным обаянием, чтобы понравиться, быть интересным зрителю?

Полина Кутепова. Все, включая кино и театр, держится на мужчине и женщине, на их взаимоотношениях. Это основа, а все остальное существует как бы вокруг этого. Женственность, чувственность в женщине-актрисе, конечно же, многое зна-

чат. Именно наличие этих свойств, а не просто профессиональное умение сыграть чувственность и женственность. Но я не могу сказать, что природное обладание этими качествами значит для успеха актрисы абсолютно все.

«ИК». Какие женщины-актрисы вам нравятся?

П.Кутепова. Мне нравятся мягкие, женственные, в которых есть загадка, тайна. Мне кажется, что Маргарита Терехова обладает невероятной чувственностью, но это не банальный сексуальный напор, не форсирование. У нее очень нервная организация, и она притягивает. Это неуловимая природа. Как ее сыграть, я не знаю. Хотя, конечно же, существуют штампы. Можно изобразить, наиграть. Но если человек не обладает этим в жизни, если это не дано Богом, что-то будет в этой сыгранной чувственности не то.

«ИК». А мужчины?

П.Кутепова. Здесь мои симпатии вполне традиционны: сильные, мужественные, умные.

«ИК». В современном русском кино какой актер и чей образ вам наиболее симпатичен?

П.Кутепова. Олег Меньшиков, пожалуй... Образы Любшина.

«ИК». Необходимо ли, по-вашему, испытывать нежные чувства к партнеру, играя любовную сцену?

П.Кутепова. Чтобы что-то возникло на сцене или на экране, очень важно чувствовать рядом партнера-мужчину. Мне нужно отталкиваться от партнера, от его энергетики. И замечательно, когда она именно мужская и именно такая, какая нравится мне.

Владимир Машков

«Искусство кино». Как вы думаете, оправдываете ли вы свое звание «секс-символа»?

Владимир Машков. Спросите об этом у моих поклонниц.

«ИК». И все же, что представляет собой тот образ мужчины, который вы создали в нашем кино? Какие герои вам импонируют?

В.Машков. Мне импонируют настоящие, сильные люди. Но в кино я сыграл мужчин на вкус любой женщины: нежного и любящего в «Американской дочери», безжалостного в «Лимите», даже трусливого – в «Подмосковных вечерах». Сейчас снимаюсь в фильме Павла Чухрая «Вор» – о взаимоотношениях отчима-вора и маленького мальчика в послевоенное время. Я играю не абстрактных героев, не инопланетян, а тех людей, которые живут рядом с нами.

«ИК». Какие актеры, по-вашему, могут рассчитывать на наибольший успех у женщин?

В.Машков. Мужчины с определенным, «жестким» обаянием. Например, Аль Пачино или Малколм Мак-Дауэлл.

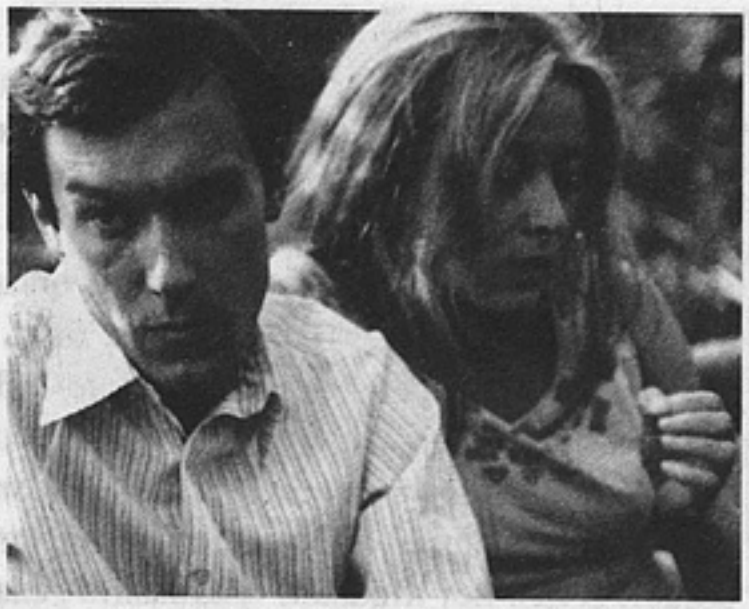
«ИК». Какие женщины вас привлекают?

В.Машков. Мне нравятся красивые, умные и талантливые женщины. Особенно женщины с большим ртом.

«ИК». Кто ваша любимая актриса?

В.Машков. Мишель Пфайффер.

Маргарита Терехова



«Искусство кино». Считаете ли вы, что актрисе необходимо сексуальное обаяние, чтобы нравиться зрителю?

Маргарита Терехова. Понимаете, оценить собственное сексуальное обаяние довольно трудно, но женственность, несомненно, главное качество настоящей актрисы.

«ИК». Необходимо ли испытывать чувства к партнеру, с которым играешь любовную сцену?

М.Терехова. Во-первых, актер должен быть приятен физически, не вызывать отвращения, иначе я просто не смогу сыграть любовь! Увы, часто встречаются прекрасные актеры, профессионалы, но если они не нравятся, то уж ничего не поделаешь... А во-вторых, партнер должен быть «товарищем по несчастью», другом, помощником. Сыграть любовь очень трудно; сделать это можно, только доказав единственность, особенность этого сильнейшего, поражающего чувства. И сыграть любовь, мне кажется, можно только с другом, с которым ты чувствуешь некое внутреннее родство.

«ИК». Как вы создаете свои женские образы?

М.Терехова. Всегда интересно знать побольше о своей героине. Неизменно тянет к документальности, к первоисточнику. Если их нет, а роль все-таки нравится – полагаюсь на интуицию. Но результат, конечно же, очень зависит и от режиссера.

«ИК». Мужские образы какого актера вам наиболее близки и почему?

М.Терехова. Это очень многие знаменитые актеры, у которых есть знаменитые роли. Ален Делон, Жан-Поль Бельмондо, Роберт Де Ниро. Но среди них я могу выделить одного – Джеймса Дина. Я им заболела с юности. Мне кажется, что это абсолютный гений. Для меня он идеальный мужчина на экране. И именно на его примере молодым актерам нужно учиться играть.

«ИК». Какие женщины-актрисы вам нравятся и почему?

М.Терехова. Мне нравятся настоящие актрисы, повторяю: настоящие! И нравятся мне они потому, что я чувствую их «настоящесть»!

Галина Тюнина

«Искусство кино». Считаете ли вы, что для того, чтобы понравиться зрителю, актрисе необходимо сексуальное обаяние? Насколько это важно в актерской профессии?

Галина Тюнина. Я считаю, что в актрисе должно быть гармоническое сочетание женского начала и всего остального. Женщина – уже женщина. Женское начало в ней уже присутствует, и культиви-

ровать его до маразма не стоит. Так же и мужчины, которые всячески подчеркивают, что они сильны, мужественны, красивы, на мой взгляд, совершенно невыносимы. Женственность, мужественность, обаяние пола – все это природные вещи и их нельзя «продавать», актерски продавать. Нельзя считать это своим единственным козырем. Актеру необходимы и другие качества.

«ИК». Какие же качества, по-вашему, обязательны для женщины-актрисы?

Г.Тюнина. Женщина-актриса должна быть безумно женственной в жизни, но на сцене должна стремиться быть мужественной. В этом смысл профессии. Абсолютная женственность при жестком, «мужественном» сценическом выражении дает потрясающие результаты. К актрисам такого плана я отношу Маргариту Терехову. При всем ее женском очаровании, шарме, обаянии, при всей легкости и женственности, она очень жестко работает. В ней нет никакой «размазни», слащавости, женской смазливости («миленькая, хорошенькая такая!»). Ее женственность предстает сильной; она не умиляет, а потрясает. Марина Неёлова – тоже актриса такого плана. Приторности в жизни не бывает; в горьком есть сладкое, в сладком – горькое. Вот это добавление горечи и придает особый вкус.

«ИК». А какой женский тип близок вам? Героини, которых вы играете, обычно эксцентричны, неврастеничны.

Г.Тюнина. Да, пока да. Пока это такой способ работы. Я еще не нашла для себя другого. А может быть, окружающие (в частности, режиссеры) хотят меня видеть такой. Наверное, нет дыма без огня, но думаю, что у меня есть и другие качества, раскрыть которые гораздо сложнее; нужно больше времени, внимания и терпения, чтобы достать это из меня. Мне кажется, что драматическое начало во мне превалирует. Мне близко искусство, в котором человеческие отношения исследуются на высоком уровне духовных проблем, в экстремальных ситуациях. Хочется работать так, чтобы роль меня сильно и глубоко затрагивала, вытаскивала, выдергивала из повседневного состояния. Именно поэтому я согласилась играть Спесивцеву в фильме «Мания Жизели». Меня безумно увлекла история этой женщины. И если бы сейчас мне вновь предложили сыграть ее, я согласилась бы. Но меня больше волнует драматизм личности Спесивцевой, а не любовные, сексуальные перипетии ее жизни. Во всяком случае, в фильме, на мой взгляд, всему этому придается слишком большое значение. Спесивцева показана как некая эстетствующая женщина-вамп; я не думаю, что это исчерпывает героиню.

«ИК». Когда вы играете любовные сцены, необходимо ли вам испытывать нежные чувства к партнеру?

Г.Тюнина. Безусловно. Необходимо настроиться на человека, с которым ты играешь любовную сцену. При отсутствии взаимопонимания и контакта изобразить любовные отношения невозможно. То есть если партнер холоден или у него сегодня плохое настроение, это можно попытаться как-то преодолеть, но пятьдесят шансов из ста, что ничего не получится. Любовь – обоюдное чувство.

Вообще любовь сыграть гораздо сложнее, чем ненависть. Когда ставится задача испытать любовь, сыграть ее, ты понимаешь, что почти ничего не знаешь об этом чувстве и действуешь иногда очень банально, какими-то всем известными способами. Об этом трудно говорить: слишком интимный процесс, слов не хватает, а если и хватает, то они сразу всё прибивают гвоздями, получается глупо и банально. Подходить к ролям любовного плана нужно очень осмысленно и бережно. Если такие вещи приедаются, душа перестает работать. Внутренняя работа останавливается, остаются только мускульные, физические усилия. Такой вот «любовной гимнастики» сегодня предостаточно и в кино, и в театре. Вообще могу сказать, что мне не хотелось бы играть на том уровне эротической откровенности, который принят сегодня. Тут уже столько всего показано и столько людей приняли в этом участие, что добавить просто нечего. И мне не хотелось бы вкладывать свою лепту в этот процесс.

Александр Хван

«Искусство кино». Считаете ли вы, что сексуальное обаяние необходимо актеру или актрисе, чтобы понравиться зрителю?

Александр Хван. Это первое качество для актера. Актер должен быть мужественным так же, как актриса быть женственной. На этом построено все. Каждый зритель, будь то мужчина или женщина, прежде всего должен отождествлять себя с героем, должен видеть в нем идеальный образ самого себя.

«ИК». Какая актриса и актер вам нравятся и почему?

А.Хван. У меня есть две любимые актрисы: Шарлотта Рамплинг и Барбара Зукова. Они не красавицы, но обладают тонкой сексуальностью. Их сущность можно определить так: «сладкий яд». Но есть актрисы, которые принадлежат к такому типу красоты, который не волнует меня как мужчину. Я восхищаюсь ими эстетически. Пример – Кароль Буке. Из наших актрис мне нравятся Елена Кузьмина, Марина Неёлова, Анастасия Вертинская. Что касается актеров – Аль Пачино, Гэри Олдмен, Роберт Де Ниро. Каждый из них чем-то похож на меня такого, каким я знаю себя изнутри. Соответственно, каждая актриса – образ женщины, которую я хотел бы видеть рядом с собой.

Я могу сказать даже, что в своих фильмах я создаю собственный идеальный образ посредством актеров. Сейчас мое эго в кино – Олег Меньшиков. Да не обидится он, если я сформулирую так: «Я воплощаю свой мужской образ в кино посредством его».

«ИК». А в своих актерских работах стремитесь ли вы создать ореол сексуальности и мужественности?

А.Хван. Когда я играю, я не хочу ничего демонстрировать, просто ловлю кайф. Для меня игра – удовольствие прежде всего.

«ИК». Вы мечтали быть актером?

А.Хван. С этого все и началось. Я был актером в школе, в четвертом классе. Это была потребность. Я играл синьора Помидора в «Чиполлино», я был толстый и на полголовы выше своих сверстников.

«ИК». Если бы вам сегодня предложили сыграть интересную роль?

А.Хван. Не предлагают. Надо мной довлеет специфика моей внешности.

«ИК». Обязательно ли, если играешь «лав стори», испытывать к партнерше нежные чувства?

А.Хван. Обе мои роли – в «Мании Жизели» и в «Научной секции пилотов» – построены на взаимоотношениях с женщинами. Это специфические «лав стори». К своим партнершам относился и отношусь с любовью.

«ИК». Как строятся отношения с актрисами, которые снимаются в ваших фильмах?

А.Хван. Позвольте мне на этот вопрос не отвечать.

«ИК». Как режиссер вы каким-то образом готовите своих актеров к тому, чтобы они сыграли любовную сцену?

А.Хван. С актерами я дружу и заставляю их вступать друг с другом в неформальные отношения. Мы ходим друг к другу в гости, вместе выпиваем... Вообще же мой принцип работы с актерами таков – я говорю им: «Делай, что хочешь, но то, что хочешь, делай!»

«ИК». Как вы описали бы образ женщины, по которой вы сегодня тоскуете?

А.Хван. Это образ моей жены. Все, что я делаю и пишу, посвящено ей. Если позволите, то это интервью я тоже посвящу ей. ❑

Над материалами подборки работали Н.Балынина, Е.Истомина, С.Малиновская

Нэнси Конди

«Вторая мать», или Все бани — женские

Зачем идти в общественную баню? Причины, побуждающие на это женщин, так же разнообразны, как и у мужчин: забота о здоровье, привычка, наконец, годы жизни в коммунальной квартире. Исходя из устных, письменных и кинематографических свидетельств о мужской банной культуре, я делаю вывод, что главные привлекательные стороны бани — кроме мытья, посещения парилки, хлестания друг друга вениками — это возможность для организованных или спонтанных проявлений мужской солидарности, для обсуждения важных вопросов и для ряда несексуальных удовольствий — таких, как выпивка, еда, карты и иногда громкая, но не злая брань.

Характерной чертой и — скажут некоторые — непременным условием этого рода удовольствий является отсутствие женщин. В то время как одной из отрад мужского купания считаются гетеросексуальные мечтания, удовольствие, получаемое в мужской бане, чаще вытесняет образ женской телесности на периферию физического восприятия, даруя тем самым огромное облегчение.

Но нельзя ли сказать то же самое о женской банной культуре? Прежде чем отвечать на этот вопрос, обратимся к банному канону.

Художественная, историческая и научная литература по банной культуре написана почти исключительно мужчинами. В их труды неизбежно вторгается сексуальность: мужчины подглядывают за моющимися в бане женщинами, женщины тайком приходят в баню к мужчинам.

Нормативный же образец литературы о банях рисует самосозерцающее мужское общество, и лишь в отклонениях от этого образца мужчины вступают в контакт (ситуативный, любовный, воображаемый) с женщинами. Развернутых

Журнальный вариант.

словесных описаний «другой нормы» – свободного от мужского присутствия общества женщин по другую сторону кафельной стены не существует. Даже московский журналист-историк В.Гиляровский говорит о женских банях весьма скупо и лишь между делом.

Это не означает, однако, что женские бани являются совершенной «терра инкогнита». Подробные изображения моющихся в бане женщин можно обнаружить в изобразительном искусстве. Образцы резьбы по дереву (лубки) и медные гравюры фабрики Ахметьева конца XVIII столетия нередко используют сюжет женских бань. На картинах Михаила Козловского «Русские бани» (1778) и Емельяна Корнеева «Le bain russe» (1812) мы видим моющихся вместе мужчин и женщин. Сюжет знаменитой картины Кузьмы Петрова-Водкина «Утро: купальщицы», а также «Русской Венеры» Бориса Кустодиева – купание женщин.

Женская нагота в этих работах предстает как объект созерцания в соответствии (более или менее) с традициями западноевропейской станковой живописи. Иными словами, визуальный текст, описывающий женщину во время купания в бане, нуждается, в отличие от вербального, в культурном предлоге – в традиции изображений женской наготы. Но поступая таким образом, художник-гравер не претендует на бо́льшую осведомленность и иной опыт относительно женских бань, кроме опыта художника; он как бы становится «дивящимся иноземцем», путешественником по стране женских бань. В его работе присутствуют черты вуайеризма, свойственного любой книге путевых заметок. Он хроникер различий: если мужская баня стремится стереть социальные различия, то интерес к женским баням запечатлевает различия сексуальные.

Итак, мужчине давалось право доступа в женские бани (как к абстрактному объекту созерцания) при условии, что он будет рисовать, но не будет об этом писать. Женщина же не имела права ни на то, ни на другое. Истории, по крайней мере, не известны примеры женских текстов на банную тему.

Банный канон включает в себя два вида текстов. К первому относятся авторские произведения конкретных творческих людей (В.Гиляровский, М.Зощенко, Э.Рязанов и т.д.). Как правило, в этой категории работ речь идет о городской бане, и женщины, как всегда, играют лишь эпизодические роли: например, женщина – администратор бани («Курская аномалия» М.Зощенко) или неизвестная, тайно наблюдаемая персоной мужского пола («А зори здесь тихие...» С.Ростоцкого, «Дети чугунных богов» Т.Тота).

Вторую группу банного канона составляют анонимные тексты – касающиеся бани пословицы, заклинания, суеверия и запреты. Эти тексты являются анонимными как в смысле отсутствия автора, так и в ином смысле: в них – с некоторыми исключениями («Вылечился Ваня, помогла ему баня») – избегается упоминание пола, внимание фокусируется на бане, венике, печи и паре. Причина этого явления кроется, конечно, не только в характерном русском замалчивании всего связанного с телом, но также и в том обстоятельстве, что крестьянская культура, культура малых городов и даже пригородов традиционно не отводит для каждого пола отдельного пространства.

Таким образом, мужская баня без труда находит свое отражение как в авторских, так и в анонимных текстах, но едва ли то же самое может быть сказано о бане женской. В авторских текстах женщина играет периферийную роль; в анонимных текстах она (в лучшем случае) лишь подразумевается или лишена половых признаков. Другими словами, культурная конституция женского отделения банного дома эфемерна и состоит в основном из устных рассказов: городского фольклора, семейных преданий и личных воспоминаний.

В отсутствии текстов традиционного ка-

нона историю о женской бане можно услышать лишь как повествование памяти, уводящее к истокам личности, к детству. Этот голос памяти явственно слышен и у мужчин, но тут ему приходится соперничать с литературой, фильмами и другими культурными текстами о банях.

Итак, два факта подталкивают к выводу о «несуществовании» женской банной культуры: во-первых, схожесть женской и мужской мотиваций; во-вторых, отсутствие как авторских, так и анонимных текстов, то есть традиции описания женских бань как таковой. И здесь наше исследование благополучно завершилось бы, не имей все пословицы и воспоминания о бане замечательного свойства уводить к неким внутренним, сокрытым, тайным истокам. Ибо говорить о бане – значит говорить о самых сокровенных тайниках души.

Принимая это во внимание, не станем удивляться, что нередко в анонимных текстах баня олицетворяет материнство («Баня – мать родная»; «Баня – мать вторая»). Баня успокаивает, лечит и возвращает к жизни, подобно матери. Ассоциация купального дома с могущественным материнским существом несомненно ведет свое начало от русских языческих богинь судьбы (рожаниц), храмом которых в дохристианские времена действительно был купальный дом. Рожаницы надзирали за совершавшимися в бане ритуалами исцеления, шаманства и предсказания судьбы. Некоторые из этих ритуалов, в большинстве своем связанные с рождением ребенка, сохранились в христианскую и коммунистическую эпохи как альтернатива этим двум другим символическим системам культуры. Отметим, что упомянутые ритуалы то находились в оппозиции господствующему мировоззрению, то считались безобидным и странным анахронизмом.

В этом материнском мире «баня – веник» относятся друг к другу не как «мать versus – отец», а как «мать versus – патриарх». («В бане – веник господин», «Веник в бане и царя старше».) При взгляде на банную культуру под этим, мистическим углом зрения мы видим такой образ: большая женщина-мать, а в ее лоне – маленький патриарх. Первая обеспечивает всем необходимым, второй – правит. Эта странная диада повторяется во взаимоотношениях между банной духовкой и кочергой: «В бане веник – хозяин, в печи – кочерга».

Возвращаясь к вопросу о том, забывает ли женщина, вошедшая в баню, мужчину и – соответственно – мужчина женщину, мы обнаружим, что он сложнее, чем мог показаться на первый взгляд.

Правильнее будет сказать, что полам предоставляется возможность отдохнуть друг от друга и восстановить свои силы в коллективном уединении у «второй матери». Здесь, под «знаком матери», происходит помимо прочего символический пересмотр половых отношений с культивированием их физической и упрощением эмоциональной стороны. Развратная оргия в мужской бане из устного фольклора представляется в этом свете как сознательное, глумливое осквернение матери, нарушение кровосмесительного табу.

Символическое нарушение запрета на кровосмешение переносится на другие, обычно не одобряемые матерью типы поведения – такие, как выпивка и курение. Поведение такого рода составляет саму оксюморонную суть мужской бани – оксюморонную в том смысле, что мужчина, совершая эти «преступления» (будь то в фантазиях, в произведении устного творчества или в действительности), находится внутри условного материнского лона. Мать одновременно присутствует и отсутствует – слепа и зрит. Купальня внутри нее – это место целомудрия и вседозволенности, место, которое (подобно матери) излечивает алкогольную невоздержанность и одновременно предоставляет возможность для выпивки без последствий для здоровья. Это место оздоровительных процедур, после которых выкуренная

сигарета становится истинной радостью. Этим своим противоречием мужская баня напоминает вагон поезда в русской литературной традиции – от «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого и до «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева, то есть мизансцену самораскрытия и самообмана. Хотя это оксюморонное свойство бани чаще всего воспроизводится мужчинами в определении бани как грязного ритуального места для обрядов чистоты («Торговая баня все моет, а сама грязная»); оно может быть отнесено и к символической связке «баня – женщина».

После включения бани в список традиционных мужских слабостей юмор пословицы «Табак да кабак, баба да баня – одна забава» принимает неприличный характер. Именно рассматривая баню как «вторую мать», восстанавливающую силы полов, следует искать различия между мужским и женским отделениями городской общественной бани. Обратись мы к этому вопросу с самого начала, все исследование неизбежно свелось бы к поиску различий между отделениями (таковые, конечно, существуют). Теперь же существующие различия войдут в систему воззрений, определяющую материнское пространство бани как место, где человек обретает безусловную любовь; где он очищается физически и духовно (в наши дни также и психологически); где ребенок, отстеганный веником-патриархом, может узреть «голую правду».

Пример такого «очищения» можно найти в рассказе Бориса Ельцина о том, как он, будучи в 1989 году в московской бане, неожиданно понял, что больше он не коммунист (рассказ, своими агиографическими обертонами напоминающий рассказы об обращении в новую веру в «житиях» некоторых русских святых). Слом его мировоззрения произошел, по его словам, не где-нибудь, а в теплом теле банного дома – в месте, более подходящем для обращения в новую веру атеиста Ельцина, чем церковь. Факт перерождения Ельцина именно в бане убеждает читателя в неподдельности, соприродности историческому развитию Матери-России этого политического лидера: он сидит внутри матери второй и снова появляется на свет уже не коммунистом.

Другой такой же, без сомнений, вымышленный, пример находим в фильме Александра Аскольдова «Комиссар». Первое слово, которое произносит в фильме, слезая с лошади, комиссар Вавилова, – слово «баня». Следуя культурной логике, берущей начало в далеком язычестве, банный дом играет здесь символическую роль места, где героиня решает смириться с переменой в ее судьбе и откуда она выходит «перерожденной» – простой беременной женщиной.

Теперь коротко о различиях между мужской и женской банями, хотя сия скромная задача плохо согласуется с философскими амбициями нашего эссе, утверждающего, что все бани – женские.

Список услуг, предлагаемых в бане женщинам, длинный и сложный – здесь за вашим телом ухаживают слова латинского происхождения: педикюр, солярий, эпиляция, косметика, массаж, маски и, конечно, парикмахерская.

Помимо этих услуг (реальных или воображаемых), предлагаемых любой баней, женщины обычно приносят свои собственные, необходимые им для купания вещи: головной убор (что угодно – начиная от щегольской швейцарской лыжной шапочки и кончая пластиковым пакетом), банные простыни, веники, доски для сидения в парилке, специальные щетки, баночки с мазями, иногда фабричного, но чаще всего – и это самое подходящее для данного случая – домашнего изготовления.

Именно в этом ритуале притираний, ополаскиваний и новых притираний обнаруживается характерное отличие от мужского отделения, где притирания не составляют обязательной части банного ритуала.

В женском, как и в мужском отделении,

сбрасываются слои жира, открываются и закрываются поры кожи, улучшается кровообращение, и тело попеременно закаляют жар и холод. Но самое замечательное в женском отделении можно определить как освобождение от одежд и одевание еды – ибо женщина буквально надевает на тело те самые продукты (майонез, овсяную муку, кофе, соль, крем, яйца, коньяк, мед), которые она покупает, чтобы кормить семью. Она совершает акт самоосвящения – становится священным телом, Божеством, если хотите, Богиней, надзирающей за совершением банного обряда.

Значение этого самоосвящения проясняется в свете того факта, что в банном доме женщина выполняет бóльшую часть того, что она делает во время работы по дому: проветривание и подметание парилки; ополаскивание (в основном символическое) скамеек, тазов и стен парилки; мытье детей, а также традиционная постирушка. Но есть одно существенное отличие: здесь женщина не готовит еду. Вместо этого она сама становится кулинарным блюдом – ее тело в комбинациях с различными ингредиентами моется, ополаскивается, сушится, приготовляется (с жиром, специями, травами или маринадом), парится и подается на стол. В этот момент она одновременно священная, здоровая, прекрасная и – буквально – питательная.

Женские бани – место, где ритуалы поклонения женской чистоте совершаются в виде физической демонстрации различных ее форм (духовной, сексуальной, психологической).

Купание женщин в бане – это мирское причащение, где удовольствие немыслимо без выполнения ритуала домашних обязанностей, и потому здесь не бывает (за исключением устных преданий и фантазий) никаких оргий, устраиваемых в бане мужчинами.

А что же мужское отделение? Список услуг здесь довольно ограничен и сводится, как правило, к массажу, обрезанию мозолей и стрижке. Описанная выше косметика тела – притирания, маски и т.д. – практически отсутствует. Знатоки мужской бани наблюдают характерный для сильного пола обычай выбора сорта веников (например, предпочтение дубовых березовым) и трав для парилки (здесь предпочтение перед мятой и лавандой отдается солодковому корню и шалфею). Обмазывание себя бакалейными продуктами не входит в ряд обязательных процедур мужского купания. Все принесенные с собой продукты просто съедаются. Таким образом, возникает любопытная дихотомия. Мы наблюдаем здесь два редких, почти не встречающихся в домашнем пространстве типа поведения полов: женщины совершают посвященный себе кулинарный ритуал, а мужчины кормятся без женской помощи.

В конце «Повести временных лет» родоначальница православия на Руси княгиня Ольга мстит за смерть своего мужа, Великого князя Киевского. Она коварно приглашает к себе «самых выдающихся» людей («лучших мужей») из племен врагов – древлян якобы затем, чтобы те проводили ее на венчание с древлянским князем Малом.

Роковая ошибка древлян заключалась в неоправданном доверии к бане, как к надежному убежищу, где они становились уже не воинами, а только мужчинами и могли чувствовать себя в безопасности. На самом же деле баня не была безопасным мужским пространством – она была женским пространством Руси и Ольги.

Если мы будем рассматривать этих вошедших в баню людей только как мужчин, парадигма, где родина-Ольга-баня и иноземец-древлянин-узурпатор (или «фальшивый веник»), останется незамеченной. Для ее проявления, а также для понимания истинного значения мести Ольги нам следует признать, что, войдя в баню, древляне попадают в символическое женское пространство и что все русские бани – женские бани.

Если бы древлянам был понятен язык

символов или, вернее, язык символов, используемый для увековечения легенд о рождении Руси, они никогда не рискнули бы войти в баню Ольги. Но они владели только языком их символической вселенной и потому погибли. Их ложное представление об Ольге, олицетворении Матери-Руси, как о добыче и поверженной вдове прямо связано с их ошибочным представлением о бане, символическом женском владении, как о трофее и безопасном месте. В результате они также неизбежно поглощаются Матерью-Россией, как будут впоследствии поглощены ею все прочие незаконные лидеры (Лжедмитрий, Наполеон, Гитлер и т.д.).

Нам несомненно возразят, что история вдовства и правления Ольги совершенно исключительна, что благодаря этой своей исключительности она и сохранилась до наших дней. Все это верно. Если бы Игорь остался жив, никакая хитрость не смогла бы заманить древлян в русские бани. Но именно благодаря аномальности этой ситуации выявляется скрытый символический смысл легенды: древляне имели глупость покуситься на владение страной, женщиной и баней именно потому, что исчез Игорь, законный правитель и «истинный веник»: родина-вдова-баня осталась пустой.

Горе древлянам, принявшим эту пустоту за свою победу. Родина творит возмездие посредством своего наиболее яркого физического воплощения – банного дома, русской второй матери.

Эта сокровенная связь родины, матери и бани проявляется в наши дни в России в негодовании по поводу закрытия бань или их продажи и превращения в разнообразные заведения для бизнесменов. Речь здесь идет не просто о деньгах или власти, но о самой сущности России. Это выражение болезненного вопроса: кто будет владеть родиной?

Если бы бывшим собственникам вернули права на их собственность, тогда рожаницы, древние языческие богини судьбы, стали бы крупнейшими владельцами недвижимости в стране. Тогда они, по крайней мере, смогли бы охранять свой храм, уберегая оставшиеся бани от судьбы Даниловских бань, проданных по дешевке.

Уничтожение храма Христа Спасителя и его замену открытым бассейном «Москва» (кощунственная и вульгарная версия старого противостояния церкви и бани) часто приводят как пример не только трагедии, но и чудовищной глупости коммунистической эпохи.

Хорошим резюме малой глупости и трагедии посткоммунистической эпохи может служить закрытие столетних Центральных бань и превращение их в ресторан «Аркадия» – храм культа пищи. Остается только надеяться, что, прячась где-нибудь в глубине кладовки, среди горшочков с медом, майонезных баночек и солонок, рожаницы составляют план своего возвращения. ❑

Питтсбургский университет, США

Перевод с английского Ю.Мининберга

НЕОБЯЗАТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕТКИ

Сергей Лаврентьев

«А я люблю военных!..»

«От Тамбова и до Вены, от Бордо до Костромы любят женщины военных...» – пел гусар в исполнении Леонида Куравлева из киноводевиля «Лев Гурыч Синичкин». Глубокая мысль куплетиста верна для Бордо и Вены, а также для дворянско-купеческих домов Костромы и Тамбова. Что же касается эпохи, когда дворян и купцов в сих славных городах сменил партийно-хозяйственный актив...

На протяжении семидесяти лет в советском кино менялось многое: идеологические установки, стили и направления, темы и сюжеты, режиссеры и звезды. В череде сменяющихся мифов этот оставался постоянным: Мужчина в военной форме. Страсть к нему. Его культ. Стремление ему целиком и полностью подчиниться. Что там мелкопоместные барышни прошлого века! В нашем столетии наваждение охватило едва ли не всех граждан последней империи независимо от возраста и пола.

Преклонение перед атрибутикой милитаризма в фашистской Германии было объяснено впоследствии как воздействие мистики, истерии и эротизма на железы внутренней секреции. У нас, при наличии и этих факторов, главной была все-таки геополитическая причина.

Нам, в общем, было не столь важно, какая именно форма фетишизируется. Главное, чтобы она подчеркивала мужественность ее носителя.

Уже в начале 20-х годов, спустя лишь несколько лет после разгрома старого мира, мундир офицеров царской армии становится предметом невольного любования создателей советских фильмов.

Так, в «Коллежском регистраторе» (1925), поставленном Ю.Желябужским по пушкинскому «Станционному смотрителю», более других запоминается эпизод в Петербурге, куда несчастный отец отправляется искать похищенную дочь. После того как коварный соблазнитель выставляет его из своих шикарных апартаментов, не-

Вадим Медведев в фильме «Вдали от родины»

счастный папаша рассказывает о своей драме случайно встреченной компании молодых офицеров, каковые, разумеется, тут же принимаются над ним подтрунивать.

Эпизод этот, видимо, должен был будить в зрителях классовую ненависть. Однако в контрасте с несообразным смотрительским зипуном мундиры на стройных телах смотрелись великолепно! И отнюдь не ярость благородная вскипает, как волна, при взгляде не эдакую диспозицию. Хочется, чтобы душки военные находились в кадре подольше... А отчего, скажите, решив появиться в своей великой «Матери», Всеволод Пудовкин выбрал вовсе не роль одного из пламенных борцов с самодержавием? Почему в ленте 1926 года мы видим его в облике жандармского офицера – при сабле, белых перчатках и лакированных сапогах?..

Что же касается красноармейской формы, на первых порах ее невыразительность затрудняла возможность сколько-нибудь серьезного отыгрыша в кино, что, впрочем, не мешало восхищаться ее обладателями и создавать их культ.

В фильме А.Разумного «Комбриг Иванов» (1923) командир и подчиненный останавливаются на ночь после долгого похода. Командир садится на кровать и пытается снять сапоги. Подчиненный заглядывает в дверь и предлагает помощь. Когда помощь оказана, старший по званию встает и пожимает руку новому, социалистическому, денщику.

Нечто подобное происходит и в «Горячих денечках» (1935) А.Зархи и И.Хейфица, где старинная водевильная ситуация – прибытие военных в заштатный городок – разыграна на современном материале. Бравый танкист возвращается домой с учений, садится на стул и засыпает от смертельной усталости. Нежная красавица, оказавшись рядом, подходит к герою и – правильно! – стаскивает с него сапоги. Наш бравый воин – натурально, весь в коже – даже не просыпается.

Никакого эротизма, ни явного, ни скрытого, как ни странно, здесь нет. Акцент не на том, что Женщина разувает Мужчину, а на том, что штатский обслуживает Военного, защитника социалистического отечества, считая это своим гражданским долгом.

Военных хотели видеть существами высшими. Но и благородными. Во времена же классического сталинизма насилие, осуще-

Станислав Любшин в фильме «Щит и меч»

Борис Барнет (справа) в фильме «Подвиг разведчика»

ствляемое людьми в униформе, приняло угрожающие размеры. Реальные сотрудники НКВД творили в жизни такое, что резко расходилось с их благородными деяниями экранных народных комиссаров. Партийное указание обожать спецслужбы, как подмена народного стремления обожать военных, – это садистское проявление тотального террора встретило глухое сопротивление многих.

Но началась Великая Отечественная война и кое-что изменила.

а немецкого коменданта, а в «Подвиге разведчика» (1947) – не соратника героя, а немецкого же генерала.

Ответы на оба вопроса кинематограф даст несколько позже. Когда американцы, уже после войны, начнут изображать на экране военных, окажется, что униформа у них не несет никакой дополнительной нагрузки. А наш Барнет, который был еще и брутальным мужчиной, в 40-е годы предвосхитил моду 60-х. Этой моде немало способствовало решение «отца народов» в начале войны

Нодар Шашик-оглы в фильме «На дальних берегах»

Павел Кадочников в фильме «Подвиг разведчика»

Когда американский режиссер Льюис Майлстоун (Леня Мильштейн из Кишинева) поставил в 1944 году «Северную звезду» – рассказ о советском колхозе, сражающемся с фашистами, обнаружилось, что красноармейская форма сидит на американских артистах смешно и нелепо, что при виде человека, служащего в Красной Армии, можно, оказывается, хохотать. Впрочем, жизнь этой ленты на наших экранах была непродолжительной, и додумать мысль до конца тогда никому не удалось. Как не удалось и получить ответ на вопрос, почему великий режиссер Борис Барнет в своем недооцененном фильме «Однажды ночью» (1944/45) сыграл не подпольщика,

ввести новую армейскую форму. В частности, петлицы были заменены погонами наподобие дореволюционных, что лишний раз подтверждает, что «корифей всех наук» был выдающимся социальным психологом. В годы оттепели – то есть в 60-е – фильмов об армии было немного. Но появились – и стали пользоваться невероятным успехом – картины о советских разведчиках в фашистском стане. Азербайджанский красавец Н. Шашик-оглы сделался на многие десятилетия кумиром советских женщин, исполнив роль «нашего парня» в нацистской форме в ленте Тофика Таги-заде «На дальних берегах» (1958). А Вадим Медведев снискал всенародную любовь не как

Олег Янковский в фильме «Щит и меч»

Телегин в первой экранизации толстовской трилогии и уж, конечно, не как Евгений Онегин в фильме-опере, а опять-таки как советский разведчик, облаченный в фашистскую форму («Вдали от Родины», 1960, режиссер Алексей Швачко).

В 60 – 70-е годы эсэсовцами и офицерами вермахта перебывали практически все звезды советского кино. Любопытная вещь случилась в 1968 году. Чемпионом проката стали первые серии «Щита и меча». Положительные разведчик Белов в исполнении Станислава Любшина в этих частях картины нацистскую форму еще не носит. Зато в нее почти с первых кадров облачается Генрих Шварцкопф, еще один центральный персонаж фильма. Если учесть, что именно эта роль принесла славу никому доселе не известному саратовскому артисту Олегу Янковскому, резонно сделать вывод, что стройный молодой блондин с демоническим выражением лица, затянутый в черную униформу СС, был главным манком ленты о геройских советских разведчиках. Зрительский патриотизм явно пасовал перед эстетизмом. Это наводит на мысль, что роль идеологии в жизни простого зрителя была совсем не такой «основополагающей», как принято думать.

В конце концов ситуация, при которой советский разведчик при всем благородстве намерений схематичен и скучен, а враги наделены не только живыми характерами, но и неотразимой униформой, не могла не найти разрешения, устраивавшего не только зрителей, но и власти.

В то время как левые интеллектуалы на Западе обличали Лилиану Кавани, воспевавшую в «Ночном портье» эротическую притягательность эсэсовской формы, советская страна – от членов Политбюро до простых колхозниц – припала к телевизорам, где по экрану расхаживали мужчины, одетые в эту самую форму.

О причинах всепоглощающей народной любви к сериалу Т.Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973) написано много. О том, что сюжет увлекателен. О том, что интеллигенция видела аллюзии в происходящем на экране... Но самая главная при-

чина заключалась в том, что Татьяна Лиознова чисто по-женски угадала и воплотила вековую российскую любовь к Мужчине в форме.

Разумеется, никто из поклонников ленты в этом не признается. Как никогда не признают сторонники «наведения порядка» и «твердой руки», что упоминавшееся выше возвращение к военной форме дореволюционного образца стало первым зримым знаком имперских амбиций Сталина.

Россия – Женщина. Она любит иногда побузить, но покоряется силе и мужеству, воплощением которых является военная униформа. Имена реформаторов редко остаются в народной памяти. За идею «порядка» народ готов пойти на кровь.

Смешно было читать в газете «Семь дней» заметку «Конец Жириновского». Воистину, наши реформаторы всерьез полагают, что между Москвой и Вашингтоном нет никакой разницы. «Все! С ним покончено! Он бил женщину! На глазах у всей страны!» Людям, считающим, что в России у политика, прилюдно избивающего женщину, нет шансов, можно посоветовать регулярно посещать «Иллюзион» и Музей кино в целях просмотра старых советских фильмов. Может, тогда они поймут, что учитывать наши национальные особенности обязаны не только сторонники реванша.

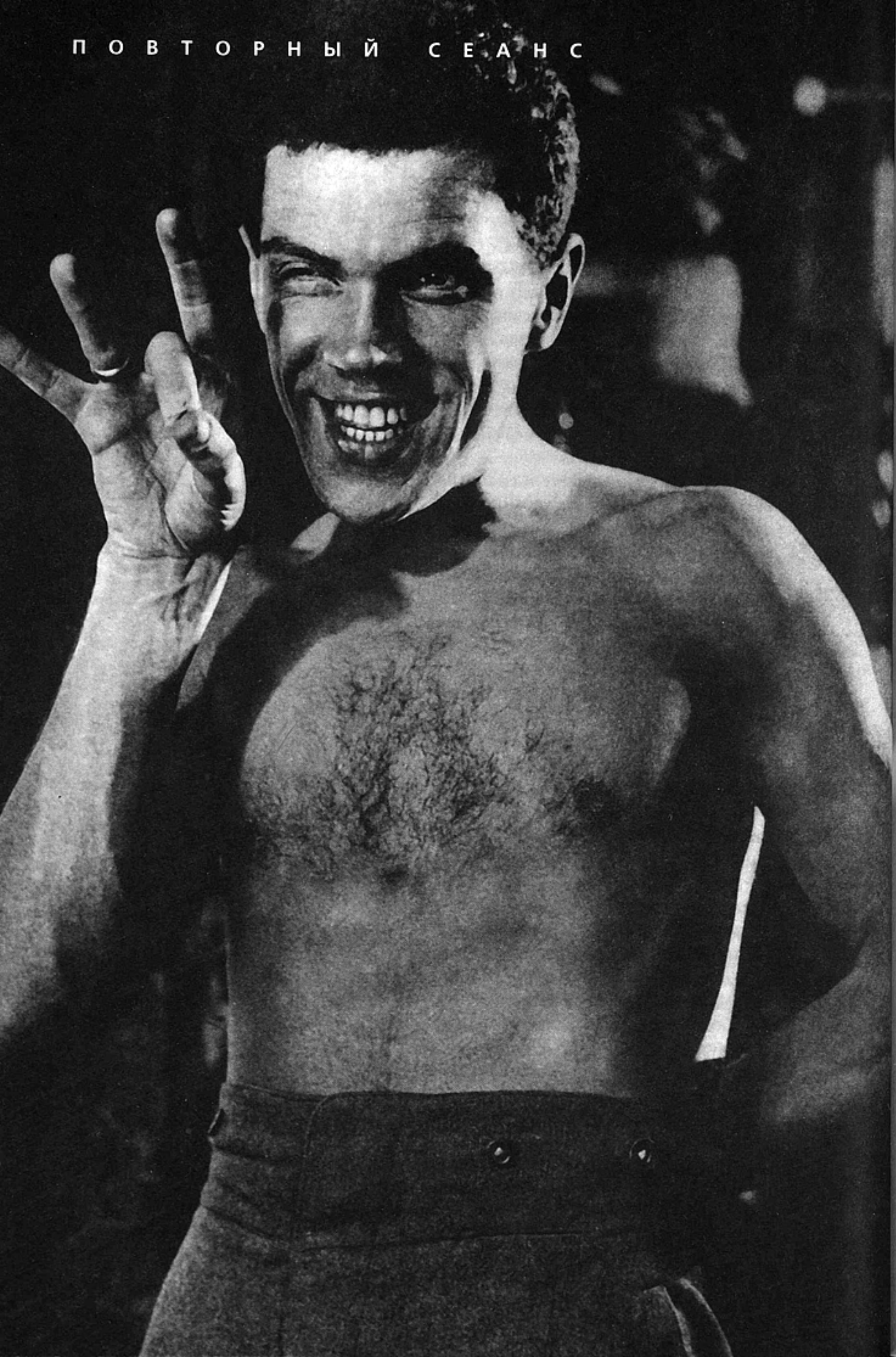
Впрочем, американское кино тоже может дать пищу для размышлений на российские темы.

Актер Харрисон Форд, как известно, силен, мужествен и сексапилен. Однако, облачившись в нацистский мундир, дабы в роли Индианы Джонса дурачить противников, он выглядит мешковато. Куда-то деваются стать и осанка. Хочется, чтобы он скорее сбросил сковывающие одеяния и вновь стал Мужчиной с большой буквы.

С советскими актерами все происходит с точностью до наоборот. Они родились и живут в другом геополитическом пространстве, где униформа делает мужчину Мужчиной. Поэтому прав генерал Лебедь, утверждающий, что недавно введенная в Российской армии форма нового образца не национальна. ❑

Вячеслав Тихонов в фильме «Война и мир»

ПОВТОРНЫЙ СЕАНС



Н. Зоркая

Брак втроем – советская версия

«ТРЕТЬЯ МЕЩАНСКАЯ»

Авторы сценария В.Шкловский, А.Роом
Режиссер А.Роом
Оператор Г.Гибер
Художники В.Рахальс, С.Юткевич
В ролях: Н.Баталов, Л.Семенова, В.Фогель
«Совкино» (Москва)
СССР
1927

«Третья Мещанская».
Николай – Н. Баталов

«Третья Мещанская» – произведение, бесспорно, выдающееся по своим художественным качествам (режиссура, игра актеров, операторское мастерство и др.) и по справедливости входит в золотой фонд мирового кино. Но главным секретом его (и предметом анализа на данных страницах) является многослойность, еще не вполне разведанная глубина при видимой простоте и даже элементарности. Поэтому фильм и ныне вызывает несходные трактовки.

В отличие от многих послеоктябрьских фильмов с очень четкой и пропагандистски ясной концепцией (даже если пропаганда и не входила в намерения), «Третья Мещанская» доверчиво предложила зрителям для обзора некое бытовое (и сразу прибавим – социально-культурное) явление.

Это явление – любовь втроем (подзаголовок фильма), тройственное сожительство в локальном пространстве – в московском окраинном полуподвале. Если точнее, то здесь речь идет не просто о «любви втроем», то есть традиционной адюльтере, но о «браке втроем»: единая семья и общее хозяйство.

Пересмотрев «Третью Мещанскую» в день своего семидесятилетия, В.Б.Шкловский, сценарист фильма, уже отстраненно, как критик и историк, нашел в этой, пусть и «несовершенной» ленте, «и режиссерскую работу, и осмысленность действий актеров, их

раскрытие через невольный жест, то, что они на экране не вещают и даже не говорят, а как бы проговариваются...»[1]

О чем же они «проговариваются»?

«Двое мужчин живут с одной женщиной. Никогда не замыкавшийся треугольник – муж, жена, любовник – замыкается и оформляется официально. Женщина не прячет от одного из мужчин второго и оформляет эту жизнь втроем. Но, по многим причинам, эта жизнь втроем терпит крах. Длинный ряд трагических и трагикомических сплетений опутывает эту жизнь»[2], – рассказывал постановщик.

В том-то и дело. Не привычный, столь тяжелый для всех троих участников драмы жизни и столь богатый воплощениями в мировом искусстве любовный треугольник, а его откровенная и даже декларативная легализация – вот предмет анализа в фильме «Третья Мещанская».

Биограф режиссера И.Гращенкова дает такую версию рождения замысла: «Шкловский рассказал Роому сюжет для небольшого сценария... Рассказанная история была проста как жизнь, остра и алогична, как анекдот, и трагична. Нет, Шкловский ее не сочинил, не сконструировал, а подобрал на страницах «Комсомольской правды» – история о том, как в родильный дом к молодой матери пришли два отца ее новорожденного сына, потому что она одновременно была женой обоих и не знала отца своего ребенка. Все трое были молодые люди, комсомольцы, рабфаковцы. И происшедшее между ними не было заурядным адюльтером, тщательно скрываемым от чужих глаз. Они называли это любовью втроем, ни от кого ее не прятали и даже пытались найти ей теоретическое «обоснование». Они говорили: любовь комсомольцев не знает ревности, лишена частнособственнических начал, может быть коллективной. Дико, нелепо, но это был документально подтвержденный факт, причем не единичный»[3].

Биограф вполне прав: так называемая «ленинская культурная революция» охватывала широкий круг социальных явлений, отраженных не только в многообразных исторических документах, прессе, мемуарах, но в литературе и искусстве. Тема «нового человека», как это яснее видно из нашего отдаления, по окончании гражданской войны заглубляется в быт, в проблемы «новой морали», что образует огромный пласт художественных явлений литературы и искусства – от шедевров до бульварных поделок.

Во всех подобных произведениях запечатлен разрыв между идеями и постулатами революции (так называемая «великая утопия»), обещавшей народу некую солнечную жизнь в новом гармоническом обществе, и реальностью послереволюционных лет. Вопиет конфликт между идеалом и действительностью, замыслами и воплощением.

В полной сумятице и путанице новых взглядов на мораль и нравственность превалирует цинизм. Что есть «свобода любви» с революционной точки зрения? По сути это свобода любых половых связей, крайним выражением чего является пресловутая «теория стакана воды». Речь идет об уподоблении полового акта простому утолению жажды: выпил водички и пошел дальше!

В апокрифах утверждалось, что будто бы Ленин не разделял эту теорию – в это как раз поверить легко, учитывая декларативный пуризм вождя, но тем не менее теория была распространена, циркулировала в прессе, обсуждалась на дискуссиях. А тем временем число преступлений на сексуальной почве опережало все другие виды. «Чубаровское дело» в Ленинграде (1926) о зверском групповом изнасиловании молодой работницы двадцатью пятью своими же «пролетариями», пьяные оргии с развратом и поножовщиной, кастрации в качестве мести за измену – обо всем этом ежедневно сообщалось в рубриках «Происшествия» газет «Вечерняя Москва», «Красная газета» в Ленинграде.

Именно в это время активно формируется в искусстве (да и в жизни, разумеется, тоже) тип особого, специфически советского «феминизма» и утверждается образ женщины, решающей родить и воспитать ребенка без отца – как правило, недостойного, плохого от-

[1] Шкловский В. За сорок лет. М., 1965, с. 107.
[2] «Кино», 1926, 14 сентября, с. 1 – 2.
[3] Гращенкова И. Абрам Роом. М., 1977, с. 85 – 86.

ца, – в дальнейшем ее назовут «мать-одиночка». Манифест такой героини читаем в нашумевшем рассказе П.Романова «Без черемухи» и в его продолжении «Большая семья».

«Без черемухи» – то есть без лирики, цветов, стихов, ухаживания – теряет невинность героиня рассказа, студентка. В комнате общежития, заваленной окурками и грязной посудой, на чужой смятой койке. Своего спутника-партнера (наглого, грубого, но неотразимого) она ненавидит. Но почувствовав в себе зарождение новой жизни – об этом мы узнаем уже из рассказа-продолжения «Большая семья», – героиня решилась перенести все: и позор, и лишения, но оставить ребенка. Это уже почти рядом с Людмилой, героиней «Третьей Мещанской».

«Феминистский» финал фильма Роома сделан был настолько эффектно, героиня была так хороша в своем дорожном костюме и шляпке, оставляя обоим своим мужьям на обеденном столе прощальную записку: «...не вернусь на вашу Мещанскую», что не только современников, но и позднейших толкователей фильма соблазнил этот мотив как якобы «главный».

Уже в наши дни журнал «Искусство кино» опубликовал рецензию Н.Нусиновой «Новая Ева»[4], где «мужественность» женщин 20-х противопоставлялась «женственности» их современников-мужчин. И даже такой проникновенный критик, как М.Туровская, задав вопрос: «Женский фильм» – что это такое?», нашла его исток в «Третьей Мещанской» и, как все остальные интерпретаторы фильма, подчеркнула, что в последних кадрах Людмила мчится вдаль, в то время как поезд того же направления привез Владимира на Третью Мещанскую[5]. То есть затхлая коммуналка – мужчинам, простор России – новой женщине.

Действительно, женская тема (и женский образ) в русском кино (советского периода в особенности), как правило, оказывается связанной с темой мужской слабости или, во всяком случае, каких-то душевных изъянов мужских персонажей в сравнении с литым женским идеалом.

"Третья Мещанская". Николай – Н. Баталов, Людмила – Л. Семенова

Однако, присутствуя в фильме «Третья Мещанская», женское «равноправие» здесь только один из мотивов, отнюдь не главенствующий. И как ни красив, ни смел финальный уход Людмилы, как ни прекрасен женский силуэт у окна поезда, мчащегося от Москвы на восток, это еще не конец сюжета и не идейный итог рассказанной истории. «Мы не сообразили, куда деть женщину, и просто ее отправили за город»[6], – признавался Шкловский, что – увы! – нивелирует «феминизм» картины. Нет, не там собака зарыта!

•

Утверждая, что «женское» и «мужское» в фильме равноправны, коснемся важной

[4] «Искусство кино», 1993, № 6.

[5] См.: Туровская М. Памяти текущего мгновения. М., 1987, с. 251 – 253.

[6] Шкловский В. Роом. Жизнь и работа. М., 1929, с. 10.

и необходимой нам темы мещанства, как толковалась она в советском сознании 20-х годов и как она читается у Шкловского – Роома.

Обратим внимание на расплывчатость, неясность и пропагандистский характер самого термина «мещанство». Он настолько распространен и общеупотребим в литературе и публицистике, что напрашивается любопытный вывод: «мещанство» – некая панацея-объяснение зияющего несоответствия реального человека и человеческих отношений в послереволюционное время чаемому и обещанному идеалу социализма-коммунизма.

Между тем жупел «мещанства» определился много ранее. Можно вспомнить гневные энциклики Герцена. Едва ли не апокалиптические черты он приобрел у Мережковского в его знаменитом сочинении 1906 года «Грядущий хам». При путанице причин и следствий (по Мережковскому, «мещанство есть окончательная форма западной цивилизации») в этом манифесте был дан прогноз: «Мироправитель тьмы века сего и есть грядущий на царство мещанин, грядущий хам»[7].

«Мещанству» после Октября приписывались и «мещанством» объяснялись все текущие неудачи властей по части коммунистического воспитания трудящихся: аполитичность, дурной вкус (слоники на комоде и коврики с лебедями), частнособственническая мораль и аморальность, ханжество и разврат, накопительство и разгильдяйство. «Мещанство» – клеймо и для комсомольской ячейки, и для интеллигента, поступившего на службу к новой власти.

Вглядываясь в «Третью Мещанскую», открываешь, что сама «мещанская тема» была для авторов скорее прикрытием или – в лучшем случае – поверхностью, оболочкой рисуемой ими драмы.

Итак, «грядущий хам» по имени Николай проживает в полуподвале на Третьей Мещанской вместе со своей супругой Людмилой. Кто они? Да будто бы рабочие, пролетарии. Но – не похожи... «Совслужащие»?

По поводу размытых социальных характеристик героев немало говорила и оперативная критика, и посткиноведение. Первая видела в этом неуважение к рабочему классу и даже клевету на него; впоследствии отсюда были выведены глубинный замысел и «продуманный драматургический ход, который должен показать, как мещанство нивелирует, разрушает социальную сущность рабочего»[8].

Сегодня ясно, что в первом случае критиками двигала марксистская идеализация рабочего класса как некоего всестороннего совершенства, а во втором – искренняя и неумелая защита создателей фильма, которые сами, впрочем, дали повод для подобных интерпретаций своим окончательным названием «Третья Мещанская», цензурно заменившим первоначальное и точное «Любовь втроем». Ибо насколько сдвинуты классовые характеристики, настолько же точны в фильме характеристики гендерные, типологические. Социальная стратификация интересует Шкловского и Роома менее всего – это дань времени и цензуре. А вот феномен «любви втроем» их очень-очень интересует.

К условиям жизни в этом тройственном альянсе нового типа относится более существенный для дела, но тоже не решающий фактор «уплотнения» – расплодившиеся скученные московские коммуналки вместо обещанных солнечных дворцов. В коммуналках, укрепившихся в советской жизни на целое столетие, трудно было бы вообразить иной быт, нежели склоки, разврат, сплетни и пр. И этот момент деликатно подчеркивал Шкловский, говоря: «Это трое хороших людей, запутавшихся на том, что при изменении городского быта не изменился быт квартиры и что людям на своей шкуре приходится узнавать, что нравственно и что безнравственно»[9].

Конечно, отсутствие своего жилища и квартирный кризис в Москве, накат миграции из провинции и деревни играют некоторую роль в сюжете, но самую умеренную, ибо проживание на Третьей Мещанской втроем, конечно, не вынужденное, а добровольное – здесь-то собака и зарыта!

[7] Мережковский Д. Избранное. М., 1989, с. 96.
[8] Гращенкова И. Цит. изд., с. 91 – 92.
[9] Шкловский В. Роом. Жизнь и работа, с. 10.

«...Сценарий мы с режиссером Абрамом Роомом писали в Крыму, у горы Кастелло... Писали сценарий мы очень подробно, с разметкой точек съемок. Это был настоящий производственный сценарий эпохи немого кино. Жили мы рядом с Маяковским и Лилей Брик...»[10], – вспоминал Шкловский.

Вот это очень важно! Знаменитое ассоциативное «шкловское» мышление, его уникальная манера, таящая под литературным своеобразием еще и целую «эзопову систему», и на сей раз дает нам код. Нет, он не говорит, «а как бы проговаривается» об ином – о подлинном прототипе или одном из таковых, важнейшем и близлежащем: вполне одиозном и в пору 20-х годов и оставшемся таковым вплоть до сегодня, сожительстве, ménage à trois: Л.Ю.Брик – О.М.Брик – В.В.Маяковский...

Не будем вступать на торный путь осуждений, сплетен и домыслов по поводу этого феномена, не станем обращаться даже к мемуарам, возможно, субъективным. Воспользуемся только опубликованными материалами и высказываниями самих героев в общедоступных изданиях, помня, что это нужно не само по себе, а для нашей «Третьей Мещанской».

...Четверо в помещении:
Лиля, Ося, Я
И собака Щеник.

Заметим, что в помещении на Мещанской тоже четверо: трое людей и кошка, которая, кстати, имеет свою партию в квартете тончайшей режиссуры фильма: это «дублерша» женщины, Людмилы, ее ласкают, шлепают и т.д. Надо думать, что тот, кто «был и остается лучшим поэтом эпохи», поселился у Бриков не из безнадежной бездомности, как его тезка Владимир Фогель у Баталовых в «Третьей Мещанской». «Товарищ правительство», к которому поэт будет обращаться на «ты» через три года, приставляя к виску револьвер, жилплощадью его бы обеспечило. Не был в нагрузку семье Бриков и их жилец, во всяком случае Л.Ю.Брик. Публикуя письма к ней В.В.Маяковского, она давала следующие разъяснения: «С Владимиром Владимировичем Маяковским мы прожили 15 лет, с 1915 до его смерти... Осип Максимович Брик был моим первым мужем... Когда я сказала ему о том, что Маяковский и я полюбили друг друга, все мы решили никогда не расставаться. Маяковский и Брик были тогда уже близкими друзьями, людьми, связанными друг с другом близостью идейных интересов и совместной литературной работой. Так и случилось, что мы прожили нашу жизнь, и духовно, и большей частью территориально, вместе»[11].

Отправитель писем (Маяковский) производит весьма странное впечатление – выступая, с одной стороны, как «друг семьи», «друг дома», постоянно апеллируя к крепкой семейной паре, а с другой – адресуя своему «обожаемому Лисику», «милому моему Лиленочку» самые горячие признания в любви, заклинания «Люби меня!» и подписываясь «весь твой», «твой до хвостика», одновременно наказывая «целовать Оську». Интимные отношения в опубликованной переписке не фигурируют, нет и намеков на половые, сексуальные связи и переживания всех троих. Не будем о них догадываться – явление достаточно странно и загадочно уже в своем официальном социопсихологическом варианте.

Шкловский и особенно Роом, наоборот, тончайшим образом прорабатывают именно сексуальную, интимную подоплеку обитания троих на Третьей Мещанской. В этом смысле картина является своего рода уникумом в достаточно бесполом (даже если тематика касается секса) советском кино 20-х годов.

Но вернемся к началу сюжета, отбросив неоднократно воспетые критиками кадры мчащегося поезда и утренней Москвы – дань образу «СССР на стройке».

Появившегося гостя хозяин встречает широкой белозубой улыбкой Николая Баталова и поцелуем в губы. Поцелуй этот будет повторяться в течение картины. Возникает даже любопытное квипрокво: вернувшись из командировки, Баталов с закрытыми глазами

[10] Шкловский В. За сорок лет, с. 105.
[11] Новое о Маяковском. Литературное наследство. М., 1958, с. 101.

(это шутка) целует Фогеля, а тот узнает губы целующего, гладит его руку, счастливо улыбается. И опять получается сладкое лобзание (забавно, но именно этот кадр – мужской поцелуй – попал в качестве плаката к фильму на стенд «Третьей Мещанской» на выставке в Киноцентре к столетию со дня рождения А.М.Роома).

При первом появлении Владимира Николай, не задумываясь ни на секунду, предлагает тому житье и диван, сообщая жене, что они на фронте «под одной шинелью спали».

Зрители 1927 года, видимо, не заподозрили здесь ничего двусмысленного, но мы, испорченные новой информацией историки и культурологи конца века, уже имеем материалы о различных «комиссарских» общностях гражданской войны как общностях гомосексуальных, вынуждены взять дружков-фронтовиков на подозрение. Оно подкрепится и контрастом типов: плотный, сбитый, атлетичный, неотразимый брюнет Баталов и тонкокостный, гибкий блондин с мягкими волнистыми волосами, тонкорукий, с перламутровым лаком-маникюром (!) на ногтях – Фогель (не следует путать персонажей, носящих имена исполнителей, с самими артистами. – *Н.З.*). К этому придется добавить, что на своем диване, где он обоснуется, Владимир принимает весьма сладострастные и женственные позы, которые, видимо, не зря фиксирует камера. Уверенность Николая, который уезжает в командировку без тени опасения за честь жены, вызывает презрение и гнев Людмилы. Николай самодовольно напрягает бицепсы и шутливо мнет Владимира, подмаргивает – титр: «Я не щуплый». Здесь содержится намек на то, что за мужчину Владимира Николай и вовсе не считает. Но, как мы знаем, напрасно, недальновидно! Самодостаточность мужского дуэта отлично передана в сцене увлеченной игры героев в шашки, когда великолепный оператор Г.Гибер с помощью замечательно красивых кадров – женских портретов, снятых сквозь узорный тюль, показывает, что Людмила здесь лишняя. И она понимает это, и ревнует, и страдает, и в итоге даже пытается «вернуть» Николая с помощью нехитрого женского кокетства, но напрасно. Титр «И каждый вечер...» переводит мизансцену игры в шашки в обыденность. Мужчины увлеченно играют, Людмила в шляпке (!) томится у окна. Шляпка – знак подготовки героини к уходу.

Финал картины. Буквально все писавшие цитировали реплику, следующую после прочтения прощальной записки Людмилы: «А ведь, кажется, мы с тобой подлецы». Получалось очень назидательно, герои как бы раскаивались! Но на этом критики обрывали текст фильма перед самыми важными, концепционными словами диалога, данного в субтитрах. После паузы один говорил: «Ну что, Володя, чай пить будем?» А другой подхватывал: «Да, Коля, вроде у нас варенье еще осталось?» То есть жизнь в комнате продолжалась, образовывалось «хозяйство вдвоем».

Речь, разумеется, не идет о том, что фильм Шкловского – Роома специально намекал на мужеложество как один из возможных компонентов «любви втроем» вообще и, в частности, у Баталовых. Сейчас невозможно установить, получилось ли все, что ясно следует из прямого наблюдения за кинолентой, спонтанно, непреднамеренно или существовал подспудный замысел авторов, что вполне вероятно. Впрочем, фильм «Третья Мещанская» никак не был для авторов ни первооткрытием феномена «любви втроем», ни первым знакомством с гомосексуальными союзами.

•

Советское время и советские нравы унаследовали эти весьма специфические явления прямо от века минувшего, XIX, и особенно от начала XX столетия. Разумеется, и более ранние века христианской эры (первобытный промискуитет и античность не будем брать в расчет за давностью) знали разнообразные формы тайного многобрачия. Но именно и непременно – тайного! Ибо нормой всегда, даже при самых необузданных нарушениях супружеской верности, оставался (пусть подсознательно, неосознанно) заповеданный Священным Писанием союз двоих разнополых: «жена да прилепится к мужу своему».

При всех изменах, трагедиях, тайных связях, незаконных детях, вторых семьях, неразрешимых драмах выбора одного (одной) из двух – при всем этом, отраженном в искусст-

ве сложнейшим «лабиринтом сцеплений» (Л.Н.Толстой), – незыблемым утесом стоит «законный» христианский брак, в идеале неприкосновенная культурная ценность, подсознательно оберегаемая и самими «нарушителями», «изменниками» отнюдь не только из конформизма, боязни скандала или общественного осуждения, но и по причине чего-то иного, подспудного, усвоенного культурно-генетическим кодом. Так было с давних времен и в России, где традиции домостроя, поддерживаемые православной (ортодоксальной) церковью, задержались надолго.

Нет сомнения, что само возникновение феномена «любви втроем», то есть открытого, почти официального сожительства троих – одной женщины и двух мужчин – связано было с общими процессами секуляризации. Среди первых и знаменитых «менаж а труа» мы найдем И.С.Тургенева, замечательную женщину и актрису Полину Виардо и ее законного супруга. Увы, в прозаическом, бытовом плане этот «брак втроем» обернулся довольно жалким чичисбейством и банальным французским треугольником.

Но есть примеры-эталоны, современные трагедии Тургенева, примеры сознательного, манифестационного, идейного «брака втроем»: любовь людей 60-х годов прошлого века. Внедренная в сознание нескольких поколений благодаря программе средней школы любовь героев романа «Что делать?» Чернышевского, знаменитый треугольник: Вера Павловна – Лопухов – Кирсанов, будучи в оригинале гимном свободы личности и, следовательно, свободы любви, при всем индивидуальном благородстве участников этой драмы, в жизни породил шлейф вполне пошлых и мизерных сожительств под знаменами борьбы с косностью и фальшью буржуазного брака за союз единомышленников, выдающихся личностей, возвышающихся над обыденщиной.

Литературные примеры порождали сюжеты жизненные, те, в свою очередь, откликались в литературе, шел постоянный идейный обмен между искусством и жизнью. Рядом с эталонными героями снов Веры Павловны вырастают реальные треугольники: чета Панаевых и Некрасов; Шелгуновы и Сеченов...

Эти чистые люди, подвижники идеи были намного выше своих деклараций. Так же, как энтузиаст вульгарно-материалистических теорий Евгений Базаров умирает, спасая больного, то есть совершает вполне идеалистический поступок и влюбляется всем сердцем (а не железами внутренней секреции) не в «объект удовольствия», а в гордую красавицу Одинцову. Иными словами, Базаров лучше «идей Базарова». В книге Т.А.Богдановича «Любовь людей шестидесятых годов» (1929) запечатлены портреты героев-разночинцев, приведены разнообразные материалы, раскрывающие отношения «новых людей», связанных и духовно, и любовно: Чернышевский, Шелгунов, Боков, Михайлов, Сеченов предстают перед читателями в сплетениях судеб, встреч и чувств. И опять-таки эти проповедники свободной любви, эти «разумные эгоисты» оказываются истинными подвижниками, самоотверженными в любви и верности.

Но идеология и мораль 1920-х лишат наследство шестидесятников чистоты и трепета, выхолостят, разнесут на лозунги в комсомольских ячейках, отвергающих «буржуазный брак» и «частнособственническую ревность». Веру Павловну Лопухову-Кирсанову сменят самоуверенные двумужницы, а Лопухов и не подумает исчезнуть, инсценируя свою гибель, а уютно устроится на коммунальной жилплощади третьим при супружеской паре.

•

В первом десятилетии XX века трагически и парадоксально сходятся противоположности. Разночинный нигилизм, утилитаризм, демократизм смыкаются с утонченными, изысканными переливами чувств, с опасным эмоциональным искательством и надрывом на верхних этажах благоуханной петербургской культуры, на прославленной Таврической «башне» Вячеслава Иванова, в гостиных и ночных кабаре, где собирался цвет цвета русской интеллигенции.

Не только большевистская печать, но и публицисты круга «Вех», религиозные мыслители выступают против «порнографического элемента в русской литературе» (по названию нашумевшей книги демократа Г.С.Но-

вополина, вышедшей в 1908 году). Происшедшая реабилитация предреволюционного десятилетия, которое в советское время именовалось «позорным и постыдным», будучи временем последнего пышного цветения перед катастрофой, не должна закрывать картину болезни.

На воспетой в мемуарах «башне» не только отрабатывались идеи философского общества «Вольфилы» и проходили обряд посвящения в поэзию молодые гении. Нет, теория «соборности» приобретала и «семейную проверку-практику». Недавно опубликованные материалы – воспоминания первой жены М.Волошина М.Сабашниковой, текст пьесы «Ревучий осел» Л.Зиновьевой-Аннибал, жены Вяч.Иванова и автора эротической повести о лесбийской любви «Тридцать три урода» – демонстрируют поиск «микроячейки мистической соборности» сначала в квартете двух семейных пар (Волошиных и Ивановых), далее – во включении в собственную семью (Иванов страстно любил жену) молодого красавца поэта Сергея Городецкого, увидев которого Иванов, по его признанию, почувствовал «латентный гомосексуализм». «При этом включение предполагалось не только идеологическим и интеллектуальным, но и физическим»[12], – сообщает публикатор. Итак, нормальная «любовь втроем» в претенциозно-символических одеждах!

Триумвират «Маяковский – Лиля – Ося», зародившийся в 1915 году, отлично вписывался в свое время, правда, несколько сдвинутый от «элиты элит» в сторону футуризма. Далее, как бы по эстафете, традиция спустится в московскую интеллигентскую раннесоветскую среду и чуть позже расположится в декорации, сделанной Сергеем Юткевичем для простого состава персонажей «Третьей Мещанской».

•

Советская руководящая идеологическая верхушка уделяла вопросам пола мало внимания. Железную четкость имело лишь безоговорочное осуждение буржуазных нравов, старой семьи как формы частной собственности и купли-продажи, скрытой проституции и всего прочего, осужденного в марксистском манифесте по вопросам любви и брака – книге Августа Бебеля «Женщина и социализм». С позитивной программой дело обстояло труднее. Ведущим партийным идеологом по «проблеме пола» стала А.М.Коллонтай.

Женщина бесспорно выдающаяся, из «старой гвардии» революционеров-подпольщиков, член ЦК РКП(б), Коллонтай, в девичестве Шурочка Домонтович, из богатой буржуазии родом, принадлежала к числу «чаек революции». Правда, сама была лесбиянкой, что недвусмысленно явствует из ее переписки. Так или иначе, но главные послеоктябрьские тексты по вопросам «новой морали» и положения женщины в обществе принадлежат ей.

В 1919-м вышла в издательстве ВЦИК ее книжечка «Новая мораль и рабочий класс» – сочинение достаточно слабое, повторяющее раннефеминистские идеи о равноправии женщин. Гораздо интереснее книга А.М.Коллонтай «Любовь пчел трудовых» (1923). Под этим заголовком объединены три рассказа в документально-художественном жанре, три литературно обработанные автором реальные судьбы женщин трех поколений – бабушки, матери и внучки, демонстрирующие динамику «любви трех поколений».

Старшая, Марья Степановна, народоволка-просветительница, была замужем за военным, имела стойкую и спокойную семью, но влюбилась в «чеховского персонажа», жила с ним, родила дочь, была счастлива, пока не застала «чеховского героя» со скотницей Аришей и немедленно его покинула. Вся ушла в общественную деятельность, открыла издательство научных и популярных книг, которое и составило ей имя.

Ольга Сергеевна – ее дочь, подпольщица, была замужем тоже за подпольщиком, духовным другом, но влюбилась в барина, либерала, духовно и политически чуждого ей. Мечется между двоими, не может выбрать, и в результате, после отрезвляющего поражения революции 1905 года, оказывается чужой и тому и другому и покидает обоих. Продол-

[12] Богомолов Н. На грани быта и бытия. – «Театр», 1993, № 5, с. 160.

жая революционную деятельность, по прошествии лет сходится с другим революционером, много моложе ее, простым рабочим парнем, обожающим и уважающим жену.

Но, увы, однажды она застает его, «т.Рябкова», со своей дочерью от первого мужа, Женей. Для матери это драма. Женя же сообщает ей, что имеет еще одного любовника, но не любит ни того ни другого, а любит только мать. Свою связь с отчимом считает «пустяками» и умоляет мать «не обращать внимания». «Вся эта история, – пишет Коллонтай, – результат той ломки быта и понятий, которую переживает сейчас Россия и где рядом с великим совершается много мелкого и подлого, тяжелого, зловонного»[13].

В другом своем эссе Коллонтай рассуждает: «В самом деле, какие только формы брачного и любовного общения не примеривает к себе современное человечество, а, однако, сексуальный кризис от этого ни на йоту не смягчается. Такой пестроты брачных отношений еще не знавала история: неразрывный брак с устойчивой семьей и рядом преходящая свободная связь, тайный адюльтер в браке и открытое сожительство девушки с ее возлюбленным – «дикий брак», брак парный и «брак втроем» и даже сложная форма брака вчетвером. Можно лишь удивляться, как удается человеку, сохранившему в душе веру в незыблемость моральных авторитетов, разобраться в этих противоречиях и лавировать среди всех этих «взаимно исключающих друг друга несовместимых моральных предписаний»[14].

Динамика Коллонтай и приведет нас в полуподвал на Третьей Мещанской. Люди в нравственном отношении безупречные, наследники гуманитарной культуры и подспудно-религиозного уважения к семье, Шкловский и Роом поместили в скученную комнату Баталовых – Фогелей фрагмент современного свального греха.

«Вещи на экране говорят», – постоянно подчеркивал Роом. На стенах комнаты множество изображений: портреты всех трех обитателей, портрет Буденного, Лев Толстой (знак культуры), вырезанная из «Советского экрана» кинозвезда, первое изображение Сталина на листке отрывного календаря. Нет только одного – иконы в красном углу.

А с нею вместе ушло и понятие стыда. Греха. Пожалуй, у женщины оно все же пробудилось. Да и то лишь когда Людмила испугалась аборта, увидев отвращающую обстановку лечебницы и кровь в судках. Да еще режиссер во дворе, внизу подкатил к окну приемной у гинеколога коляску с милым младенцем, на которую смотрит сверху Людмила. До этого же ее страдания были связаны лишь с тем, что ни один ни другой из ее мужей не уделяют ей должного внимания. Вспомним страшный сон Анны Карениной: ей снилось, что муж и Вронский – оба одновременно оказывают ей ласки. Анна («Мне отмщение и аз воздам» – эпиграф к роману) заканчивает свой сюжет под поездом, Людмила – в вагоне поезда.

Сталинское время с его морализмом и ханжеством загнало вглубь легальные процессы 20-х годов. 90-е, соперничая с тем, первым «фин-де-сьеклем» в разгульной манифестации сексуальной свободы, снова легализуют все скрытое и потаенное. «Содомские мудрецы» сядут в президиумах обществ сексуальных меньшинств. Российское телевидение будет транслировать спортивную олимпиаду геев и «конгресс индивидуального секса» (в старой версии – онанизм). В Голландии будут совершаться церковные браки двух мужчин.

Замечательный писатель и религиозный мыслитель Честертон писал: «Античный мир захлебнулся в утонченном разврате, во всех видах порока, возведенных в обычное и ставших повседневностью. Чтобы сохраниться, человечество должно было само на себя наложить епитимью, уйти в пещеры, объявить греховной саму плоть». Так возникло Средневековье.

•

Какую же епитимью наложит на нашу «сексуальную свободу» новое тысячелетие? ❑

---

[13] Коллонтай А. Любовь пчел трудовых. М., 1923, с. 303.

[14] Коллонтай А. Новая мораль и рабочий класс. М., 1919, с. 53.

Елена Стишова

Приключения Золушки в стране большевиков

Это старая-старая сказка, и каждый рассказывает ее по-своему.

Е.Шварц. «Золушка»

Эти заметки не претендуют на обобщения и, тем более, на научность. Единственная моя претензия – «рассказать историю» Золушки в отечественном кино; выписать сюжет, вынув его из культурного слоя с возможной бережностью, чтобы не нарушить спонтанно сложившейся композиции. Ибо его, сюжета, нерукотворность сопрягается с жесткой надперсональной волей, обладающей железной логикой и интенцией саморазвития вплоть до наших дней. Впрочем, зачем темнить – эта надперсональная воля имеет имя: символический порядок вещей. Коммунистическая власть его породила, пестовала и окучивала, а потом берегла как зеницу ока. Потому что на нем, на символическом порядке, покоилось здание Утопии и все ее институции, включая просвечивающий сквозь мифологию Золушки гендерный проект – историю социализации и обобществления пола. Прежде всего женского пола, ставшего излюбленным объектом идеологических манипуляций большевиков, всерьез озабоченных женской эмансипацией и созданием «новой женщины».

Праобраз Золушки, как знак угнетенной женщины, освобожденной советской властью для новой счастливой жизни,

«Светлый путь». Таня – Л. Орлова

был актуализирован в сознании становящегося общества с подачи самого вождя революции, когда тот бросил свою неосторожную реплику про кухарку, которой неслабо государством руководить. Реплика не только для красного словца была произнесена – она была ответом на конкретную ситуацию в реальности. Разруха и хаос в многомиллионной крестьянской стране спровоцировали неслыханную по масштабам и непредсказуемую по социальным последствиям миграцию населения. Деревенские девахи с въевшимися следами золы на руках, с заплечным мешком и с корзинкой, из которой торчал гусь или другая живность, прихваченная из дому, замелькали на вокзалах и улицах обеих столиц. Эпохой позже они составят контингент, который назовут лимитой. Он будет лишен представительства в советской культуре из-за того, что грубо нарушает сложившийся символический порядок. В 20-е все было наоборот. Деревенские, да и все низшее сословие, включая прислугу, – иными словами, «униженные и оскорбленные» старым режимом, усилиями пропаганды и крепнущей идеологии возгоняются на самые заметные места социальной пирамиды.

Разумеется, эти персонажи оказались в поле зрения кинематографа тех лет. В фильме Б.Барнета «Дом на Трубной» (1928) Вера Марецкая сыграла крестьянскую девушку, приехавшую в столицу на заработки. Приезд Параши в город режиссер разыграл как событие чрезвычайное, использовав авангардный прием обратной проекции. Параня испуганно мечется по трамвайным путям, движение застопоривается. Утка выскакивает из корзины и в панике машет крыльями, трамвай с пассажирами в ужасе катится вспять... В этот момент на этом самом перекрестке Параня встречает бывшего земляка, ныне водителя автомобиля. У него она находит приют, он же определяет ее домработницей в семью нэпманов.

Прасковья – чем не Золушка? Параллель между злой мачехой из сказки и хозяйкой-нэпманшей (Е.Тяпкина), нагружающей Прасковью работой по дому сверх всякой меры, еще более очевидна. Тем не менее «Дом на Трубной» – полусказочный нарратив: «сказка будет впереди».

Советская культура делает первые шаги, традиционные роли перераспределяются в новой труппе среди новых исполнителей. С Золушкой вопрос решился сам собой – она в толпе тех, «кто был ничем». Со злой мачехой тоже все ясно: она из стана классовых врагов-эксплуататоров. Не очень понятно, кто выступит в роли принца и доброй феи. Комедия Б.Барнета запечатлела самое начало перехода от реальности к социальной сказке – так сказать, нулевой цикл процесса. Картина еще очень далека от мифологии-идеологии зрелого сталинизма: она артистична и очаровательно-простодушна даже там, где выполняет «социальный заказ». Но при всем при том режиссер не парит в эмпиреях. Сквозь жанр проступает реальность, поданная с позиций пока еще свободного художника, обладающего уникальной остроты зрением. В фильме есть замечательный кадр: дворник подметает московскую улицу в рассветный час и с особым усердием старается размести лужу, в которой отражаются церковные купола. Слоистая вода дрожит, дрожат отраженные в ней маковки. Время поставило этот акцент или режиссер? Социальные обертоны, особенно заметные в обратной временной проекции, проникают в поэтику. Отказ от традиционного «поцелуя в диафрагму» в финале – не что иное, как предчувствие радикальной смены парадигмы. В «Доме на Трубной» Принц не появляется. Не замужество героини, а ее социализация – вот что становится апофеозом. И Власть-заступница в лице профсоюзных лидеров выглядит волшебницей ничуть не меньшего ранга, чем сказочная фея. Профсоюзную активистку, что вовлекает Параню в профсоюзное движение, неспроста, я думаю, зовут Феня (А.Войцик).

Сюжет Золушки, переодетый в актуальные идеологические одежки, становится

все более популярным в 30-е. При этом авторы-режиссеры словно бы и знать не знают, что тасуют структуру старой сказки. «Забывчивость» имела объективные причины.

Сказка была не в чести на красном Парнасе в 20-е годы – время жесткой литературной борьбы. На щит поднималась «литература факта», а фольклорный жанр сказки проходил по разряду «буржуазных пережитков» и «опиума для народа». Да и какая сказка, если «мы рождены, чтоб сказку сделать былью»! Похоже, проблема была снята окончательно лишь перед самой войной, когда в «Светлом пути» Любовь Орлова обаятельно озвучила зарифмованную В.Лебедевым-Кумачом идеологему: «Сказка с былью не сравнится, быль чудеснее...».

Пока мифология тоталитарной эпохи была в живом процессе творения, куда влечет нас рок событий, знал лишь тот, кто «управлял движеньем мысли». Сказке, чтобы вновь легитимизировать себя, предстояло социализироваться и стать идеологическим мифом. Что и произошло в «Светлом пути». На примере этой картины видно, насколько направленным и управляемым был стихийный процесс мифотворчества. Название «Светлый путь», ставшее едва ли не самой живучей советской мифологемой, дал картине сам вседержитель. Оригинальное название «Золушка» было отринуто.

Но в 1934 году Г.Александров снимет версию сюжета о Золушке – свой неувядаемый шедевр «Веселые ребята». Сделанная под влиянием американской «комической», эта картина не имеет отношения ни к коммунистической идеологии, ни к социалистической нови. В отличие от «Дома на Трубной», здесь даже не прочитывается пропагандистская подоплека. Мотив Золушки звучит в этой эксцентриаде более отчетливо: за счет того, что режиссер сделал ставку на главный поэтический элемент волшебной сказки – преображение. Надо сказать, что звезда «Веселых ребят» Любовь Орлова обожала в партитурах своих ролей перепады от дурнушки до красавицы, от девки-чернавки до королевы сцены. И они ей удавались. Собственно, преображение и триумф – это и есть тема Орловой в кино. В «Веселых ребятах» ее героиня Анюта поначалу прислуживает у чужих людей, она – за кулисами жизни. В финале она поет и танцует на сцене Большого театра – главной сцене страны.

Большой театр, с его двойной ролевой функцией в сталинской культуре – конкретного топоса и легендарного Олимпа, где на партийных съездах сходятся полубоги, чтобы решать судьбу страны и народов, продвигал в сознание зрителя социально упрощенную мифологему успеха. Социальные координаты, в картине отсутствующие, зрителем «вчитывались» благодаря этой реалии. Но прежде всего благодаря «Маршу веселых ребят». Что бы ни говорили в кулуарах про «американизм» Александрова, картина эта – наша, русская. Поразительно другое – она несоветская. Вопреки песенному призыву: «Шагай вперед, комсомольское племя!» в ней нет и следа подобострастия по отношению к Власти, каким буквально пронизан «Светлый путь», вышедший на экраны всего лишь шесть лет спустя.

В 1933-м, когда снимались «Веселые ребята», идеология еще не захватила приватную сферу жизни. Социум еще не пожрал индивидуальность. Герои фильма замечательно себя чувствуют вне социума, вне партии и профсоюза. А в «Светлом пути» героиня своим личным примером утверждает, что смысл жизни в том и состоит, чтобы «включиться в структуру». На этой паре фильмов можно проследить и другой характерный для эпохи процесс: убывание субъективно личностного начала в экранных героях, их деперсонализацию. «Важнейшее из искусств» все чаще имеет дело с персонажами, которые прежде всего являются объектами социальных технологий. Сами технологии эти сакрализуются, становятся аналогом сказочного чудодействия.

«Светлый путь» – первый и самый пол-

ный каталог чудодействий Власти, направленных на объект женского пола. В прежних лентах образ Золушки витал в экранном зазеркалье – в «Светлом пути» он осознанно вовлечен в сюжетную интригу. Таня Морозова, будущая знатная ткачиха, в первых эпизодах картинно перепачканная в саже «прислуга за все» в провинциальном захолустье. Обитает она в архаичном пространстве «Руси уходящей»: в кадре возникает кособокий домишко – «избушка на курьих ножках». Этот сказочный топос в фильме отчетливо дискредитируется. «Мы наш, мы новый мир построим», и если героиня хочет в него войти, она должна выдавить из себя Золушку, преобразиться в «новую женщину». Место и предназначение женщины тоталитарной эпохи вырисовывается в процессе мистериального действа, каким является этот фильм. Ни в одной другой отечественной картине процесс социализации пола не явлен с такой исчерпывающей полнотой, включая момент, который на современном критическом сленге называется «репрезентацией гендерных отношений». (Справедливости ради надо отметить, что появившаяся уже в постсоветскую эпоху версия «Светлого пути» – картина С. Ливнева «Серп и Молот» вслух договаривает то, что было в подсознании «культуры два»: чтобы добиться социального успеха, Золушка должна была не Принца дождаться и не Добрую Фею, а хирурга-трансплантатора. Мужчиной надо было стать, в мужские игры играть, – вот тогда

«Дом на Трубной». Параша – В. Марецкая

«Веселые ребята». Анюта – Л. Орлова

у женщины появлялся шанс занять местечко в коридорах власти.)

Многочисленных исследователей фильма Г.Александрова до сих пор не занимал гендерный дискурс картины. Гендерные роли, как они представлены в «Светлом пути», и сегодня кажутся вполне нормальными на нашей почве. Такие парочки, как Таня Морозова и ее избранник, инженер Лебедев, потом были растиражированы в советском кино, да и в реальности такой гендерный расклад стал типичным. Она – знаменитая и передовая, «маяк», а он скромно тушуется в ее тени. Настало, однако, время, когда по-

добная лента легла на полку – «Наша мама – герой» Н.Обуховича. Потому что была документом и рассказывала конкретную историю ивановской ткачихи Кати Голубевой. «Светлый путь» Золушки 80-х являл картину упадка и разложения тоталитарной мифологии.

В александровском фильме Утопия еще только выходит на коду. Она соперничает со сказкой и побеждает ее. Победа дается ценой отступления от веками сложившейся поэтики, ценой подмен и замещений. Принц больше не играет судьбоносной роли в истории Золушки. Его функция в сюжете знаково-декоративная, реального же места рядом с героиней у него нет. Вспомним: приехавший из столицы инженер Алексей Лебедев (неотразимый Е.Самойлов) первым делом сталкивается с Таней-Золушкой и снисходительно треплет ее по испачканной сажей щеке. Как водится, Таня тайно влюбляется в красавца инженера, но тот ее влюбленности не замечает, будучи погружен в свои инженерские дела. Он монтирует прядильный цех, где Тане предстоит работать. И нужен Лебедев на экране прежде всего как знак научно-технической революции, грядущих перемен и предвестник Большой жизни, которая вот-вот начнется в здешнем захолустье.

Инженер, что называется, готовит почву. Но вовлекает Таню в Большую жизнь вовсе не он. На протяжении всего фильма он остается наблюдателем, сначала сторонним, потом все более восхищенным, но не инициатором процесса Таниного преображения. Мужское, оплодотворяющее начало в его образ не заложено. Не он протагонист Власти. Этой миссией наделена «не волшебница седая» и не «фея молодая, а товарищ средних лет» – женотделка и профсоюзная активистка (Е.Тяпкина). Она определяет Таню сначала в ликбез, потом приводит на фабрику, ставит к станку. Героиня переезжает в фабричное общежитие, расположенное, между прочим, в кельях бывшего монастыря, где окна забраны узорчатыми решетками. Во время встречи Нового года в клубе, декорированном под ска-

«Член правительства». Александра Соколова – В. Марецкая

«Золушка». Золушка – Я. Жеймо

зочный дворец, ликующая Таня танцует в бутафорской короне принцессы. Инженер Лебедев, он же номенклатурный принц, ослепленный вчерашней Золушкой-замарашкой, срывает ее первый поцелуй. Выполнив это поручение, герой ретируется на второй план вплоть до самого финала-апофеоза.

Вся в белом, как невеста, Татьяна – ужель та самая? – появляется в кремлевских чертогах, «чтоб Калинин самолично

«Начало». Паша Строганова – И. Чурикова

орден Золушке вручил». Далее следует каскад парадных сцен, каждая из которых обозначает очередной пик в Таниной карьере. Она уже и депутат Верховного Совета, и «с послом испанским говорит» на каком-то приеме. До принца ли нашей принцессе? И найдется ли пара ей? Инженер Лебедев все-таки появится в финале, бочком притиснувшись поближе к героине. Чтобы соблюсти паритет, авторы пожаловали его должностью директора ткацкой фабрики. Взявшись за руки, звездная пара совершает триумфальный проход вдоль Выставки достижений...

Лишь сорок лет спустя в подобной ситуации герой проявит свои мужские амбиции. Слесарь Гоша в мелодраме «Москва слезам не верит» решит покинуть свою избранницу, узнав, что она директор фабрики. Мужская гордость не позволяет ему пойти на неравный брак. Катерина – бывшая Золушка – заголосит-заплачет, вспомнит о своем исконном бабьем предназначении и побежит вслед за любимым.

Шел 1980 год, общество уже досыта вкусило плодов эмансипации по-советски. А в 1940-м в проект «новой женщины» верили. Никому не пришло в голову просчитать, чем обернется для мужчины и женщины ее, женщины, пылкий роман с Властью.

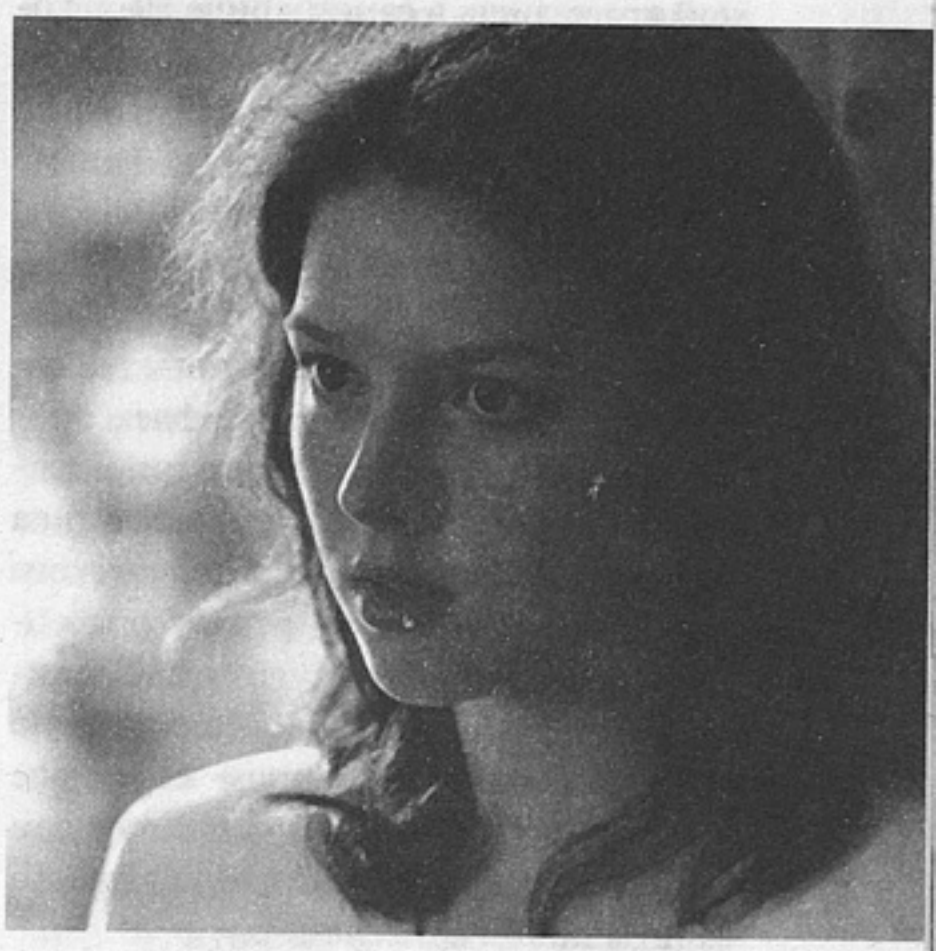
Страсть оказалась роковой. В конечном счете она стерилизовала приватную сферу жизни. Идеология победила биологию не только в сельском хозяйстве. Уже в драме «Одна» Г.Козинцева и Л.Трауберга, вышедшей в 1931 году, эта победа зафиксирована с экстатическим восторгом. В картине жених героини исчезает без всяких мотивировок и авторских объяснений, когда та уезжает учительствовать на Алтай по путевке Наркомпроса. Мужскую обязанность защищать женщину берет на себя Власть: за умирающей героиней присылают санитарный самолет.

«Идеологическое служение» читалось еще и как антитеза «сексуального обслуживания». Высокое противопоставлялось низменному. Но советская власть оказалась неслыханно сластолюбивой – она претендовала на либидо своих подданных. И небезуспешно. Синдром «влечения к власти» исчерпывающе описан в картинах на сюжет Золушки. И не только в них. А.Эткинд в книге «Эрос невозможного» со ссылкой на социологические опросы и другие авторитетные источники отмечает «невероятно высокую степень сексуального подавления» в советской России во второй половине 20-х годов, то есть именно в то время, когда мифогенная активность стала нарастать.

Власть успешно соперничала с мужчиной в борьбе за женщину. И использовала при этом старые, как мир, но безотказные приемы. Напропалую льстила, обещала златые горы – словом, обольщала. И обольстила. В 30 – 40-е годы снята всего одна психологическая драма о любви на современном материале – «Машенька» Ю.Райзмана по сценарию Е.Габриловича. Зато какие лирические монологи молодых женщин, какие объяснения в любви к «родной советской власти» звучали с кремлевской трибуны! Лидером стал фильм А.Зархи и И.Хейфица «Член правительства» с В.Марецкой в главной роли, вышедший, как и «Светлый путь», в 1940 году. Женщина на высокой трибуне появилась уже в 1937-м – в комедии А.Медведкина «Чудесница». Деревенская девчонка из отстающего колхоза вступала в соцсоревнование со знатной дояркой из колхоза передового, выходила победительницей, после чего на нее сыпалась манна небесная в виде орденов и прочих знаков высочайшего благоволения.

...Собственно, тут и сказочке конец. План по переделке женщины в главных чертах был исчерпан к концу 40-х годов. Если перефразировать А.Платонова, социализму удалось «добраться во внутренность человека до последнего тайника». Разразившаяся великая война актуализировала совсем другие мифы – патриотические, героические, жертвенные. Про Золушку забыли. Строго говоря, советское кино больше не возвращалось к созданному им идеологическому мифу в пропагандистских целях. Разумеется, архетип Золушки в культурной толще как был, так и остался. Привитый ему мутирующий ген «светлого пути» до поры до времени дремал в анабиозе. А когда очнулся, то резко изменил вектор движения. Золушка заблудилась в идеологических дебрях и пыталась отыскать тропинку по знакомым приметам, как Мальчик-с-пальчик.

Но прежде чем начался процесс демифологизации женского образа, появилась картина, ставшая буфером между двумя эпохами – мифологической и антимифологической. В 1947 году Н.Кошеверова и М.Шапиро выпустили свою прелестную «Золушку» с Яниной Жеймо в заглавной роли[1]. В сказке Е.Шварца не было ни явной, ни скрытой идеологии. Она шла на экранах одновременно с обоймой трофейных картин – упоительно безы-



«Все будет хорошо». Оля – О. Понизова

дейных мелодрам и мюзиклов с Диной Дурбин и Марикой Рокк, «Индийской гробницей» и «Тарзаном». Послевоенный кинематографический бум кончился «малокартиньем», за которым последовала эпоха великих разочарований, отмеченная поворотными событиями в отечественной истории. Смерть Вождя и его разоблачение, последний всплеск русского идеализма, воплотившийся в шестидесятничестве. Реабилитация реальности становится сверхценной идеей новой духовной ситуации. (Симптома-

[1] См. об этом: Притуленко В. Золушка на все времена. – «Искусство кино», 1997, № 3.

тично, что эта идея не осознает себя как мифоборческая.) Глашатаями правды и полпредами гласности культура назначила «фабричных девчонок» (так называлась знаменитая «оттепельная» пьеса А.Володина), с комсомольским задором выводивших на чистую воду партийных бюрократов и прочих нарушителей «ленинских норм».

Из этой завязи расцветает анти-Золушка, чей замысел уже проклевывается в «фабричной девчонке». Но явится она в полной красе лишь в самом конце 60-х, когда общественный подъем резко пойдет под уклон. Звать ее Паша Строганова. Сыграет ее Инна Чурикова в фильме Глеба Панфилова «Начало» (1970).

В блистательной плеяде режиссеров-шестидесятников Панфилов был единственный, кто с первой же картины («В огне брода нет») пытался отрефлексировать миф Октябрьской революции и гражданской войны с позиций аналитика «отдаленных результатов» исторического катаклизма. В «Начале» режиссер (в содружестве с кинодраматургом Ю.Клепиковым) развивает свою новаторскую стратегию на современном материале в жанре story, по-видимости страхующем от исторических параллелей, уже рискованных по тем временам.

История «фабричной девчонки» из провинции и впрямь начинается как бытовая комедия, но к финалу вырастает в социальную драму. Волею случая некрасивая девчонка снимется в роли Жанны д'Арк, станет звездой и всерьез поверит в «перемену участи» и в себя. Но в актерском отделе киностудии она получит от ворот поворот. Кончен бал, погасли свечи. Золушке ничего не остается, как вернуться к своим грязным кастрюлям.

Великая Утопия рухнула. Мифологема «светлого пути» не работает. Хэппи энд отменяется, зато возвращается классический «русский финал»: когда все вроде бы складывается хорошо, а в конце – хоть плачь.

В этой выворотке популярного мифа опрокинуты многие «нормативы» коммунистической Золушки, в частности ее «семейное положение». Номинально Золушке полагалось «счастье в личной жизни», а Паша Строганова, что называется, ни девка, ни баба. Аркадий, ее возлюбленный, мало того что чужой муж – он еще и немножко альфонс и инфантилен, прямо скажем, не по возрасту. Словом, полноценный продукт гендерной политики советской власти. Женская маскулинизация ударила рикошетом по мужчине, мужчина приобрел феминные черты и облюбовал гендерную нишу балованного дитяти – точки приложения невостребованного женского либидо.

В следующей картине «Прошу слова» (1976) антимифологическая установка Г.Панфилова принимает уже более радикальный характер. С такой актрисой, как Инна Чурикова, он мог реализовать самый хитроумный проект. Сценарий, написанный самим режиссером, был по сути дела если не римейком, то инверсией «Светлого пути». Актриса создает тончайшей психологической выделки портрет образцовой советской женщины, поднявшейся из низов на престижную ступень иерархической лестницы: Елизавета Уварова – мэр старинного русского города. Обуреваемая идеей «идеологического служения», Уварова одновременно нежная жена и мать. Ее на все не хватает. Даже на то, чтобы забежать в тир: она экс-чемпионка по стрельбе из лука, эдакая Диана-охотница. Муж первой леди, спортивный тренер, поощряет восхождение жены по карьерной стезе, ничуть не тушуясь в ее начальственной тени. Как ни высоко летает Лизанька, свое место «при муже» она знает. В семье лад. Трагический случай, отнявший сына-подростка, нечаянно застрелившегося из невесть как найденного пистолета, не нарушает семейной гармонии. Супругам Уваровым не дано понять, что гибель сына – расплата за служение ложным идеалам, за снайперски точное попадание в цель. Причинно-следственная связь ускользает, но это облегчает жизнь. Больше того, только это и делает ее воз-

можной. Елизавета Уварова живет мечтой соединить мостом старую и новую части города. Сквозная метафора фильма интертекстуальна, она фокусирует разные варианты смыслов и прочтений. Золушка трагическая. Оксюморон, порожденный Великой Утопией. Ее прощальный жест.

Через четыре года появится «Москва слезам не верит». Критика с картиной разминется, зато публика будет счастлива – мелодрама В.Черныха и В.Меньшова станет кассовым чемпионом и получит «Оскар» как лучший иноязычный фильм года. В этой, «застойной», версии «Золушки» мифологема «светлого пути» присутствует, но без назойливых идеологических акцентов. Она встраивается в актуальный миф «деловой женщины», сложившийся в 70-е годы в Голливуде и у нас.

У всех «деловых» проблемы с мужчинами, но не на почве «идеологического служения», а на почве складывающейся новой конвенции гендерных отношений. В течение 70-х на Западе происходит феминистский бум, формируется этика политкорректности, этика партнерства между полами. У нас – напротив – снова заработал тренд возврата к патриархату. На любую социально напряженную ситуацию российское общество отвечает интервенциями архаики. Эзотерический роман с Властью иссяк. И мужчина поспешил возвратиться на свое законное место. «Москва слезам не верит» – это фильм мужского триумфа. Как бы ни смягчал краски в роли слесаря Гоши интеллигентнейший Алексей Баталов, его герой настаивает на титуле главы семьи. Это – святое. И Катерина, даром что советский директор, нуждается в Гошиной «сильной руке».

В новейших версиях истории Золушки магический кристалл сказки, фольклорная традиция различаются с трудом. Морфология сказки видна в структуре, а магии, сказочного чуда нет. Да и откуда взяться чуду, если вековая мечта о рае на земле обрела конкретный локус: рай – это заграница. Стало быть, и Принца надо ждать оттуда, из-за бугра.

Впервые этот вариант был разыгран в последнем советском хите – мелодраме «Интердевочка». Режиссер П.Тодоровский, романтик в душе и лирик по складу таланта, идеологизировал авантюрную повесть В.Кунина и представил валютную проститутку жертвой режима, падшей Золушкой, бесправной и обездоленной. Ее единственный шанс спастись – выйти замуж за заморского Принца, что и происходит. Она находит свое зыбкое счастье в тридесятом царстве, но платит за это жизнью.

Режиссер Д.Астрахан в своей версии «Золушки» («Все будет хорошо», 1995) расстался с идеологическими заморочками «отцов» и предложил совсем уж прагматический вариант. Его героиня, выросшая в медвежьем углу, в общежитии барачного типа, девушка практичная, хваткая и без комплексов. Сбежала, можно сказать, из-под венца, но залетного Принца из Калифорнии не упустила.

Ее бывшего, конечно, жалко. Но сам виноват. Не было у него Мечты. Мечта в фильме трактуется на американский манер: как воля к успеху.

У первой постсоветской Золушки отчетливо буржуазные идеалы и представления о жизни. И никаких эмансипаторских, не говоря о феминистских, амбиций.

Типология женского счастья, предложенная в картине, весьма схожа с программой коммуно-патриотов: женщину пора вернуть в семью.

Итак, круг, кажется, замкнулся. Цикл завершился. После десятилетий идеологических радений, после опустошительного романа с Властью захотелось «просто женского счастья». (Так, по крайней мере, считают мужчины.) Очередная общественная иллюзия, за которую расплачиваться опять-таки женщине.

Продолжение следует... ❑

М. Туровская

Женщина-убийца в русском и советском немом кино

Когда-то, в 70-х годах, мы с Юрием Ханютиным сделали для болгарского телевидения несколько монтажных серий «Кино и звезды» на западном материале. Для одной из женских серий мы подбирали типические моменты, в которых проявлялась бы блистательная уникальность кинозвезды – от Асты Нильсен до Элизабет Тейлор: у зеркала... кокетство... поцелуй... сигарета... бокал вина... танец или песня... и пистолет.

Если бы захотеть ввести в этот ряд русских звезд, начиная с первой из них, Веры Холодной, то от мизансцены «Женщина с пистолетом» пришлось бы отказаться. Не потому, что женщины-убийцы в нашем кино вообще не фигурируют. Но отношения женщины и убийства в русском кино и, шире, в русской культуре складывались иначе, чем в западной традиции.

При этом тему «женщина-убийца» придется рассматривать на фоне двух принципиально различных периодов: русского дореволюционного и советского кино. Это не строго хронологическая граница: временной рубеж относительно размыт и неточен.

Под дореволюционным кино имеется в виду пласт русского декаданса, под советским – кинематографическая реализация соответствующей идеологемы. Как бы ни менялась она во времени, неизменным оставался примат общего над индивидуальным, приоритет надличной идеи (революции, партии, государства) перед правами личности.

Разумеется, предложенная схема будет поневоле грубой.

Чтобы очертить контур темы в русском дореволюционном кино, необходимо обратиться к двум существенным исследованиям недавних лет.

Во «вводных заметках» к англо-итальянскому каталогу «Немые свидетели. Русские фильмы 1908 – 1919 годов»[1] Юрий

[1] Silent Witnesses. Russian Film 1908 – 1919. London, Pordenone. 1989, p. 24 – 26.

Цивьян выделяет в отдельную главку проблему так называемых «русских финалов» (Russia Endings). Ссылаясь на наблюдения, сделанные еще в 1918 году в России и США, он отмечает пристрастие русского кино, в противоположность американскому хэппи энду, к дурным концам. Если там «все хорошо, что хорошо кончается», то здесь «все хорошо, что кончается плохо». Это не было капризом музы кино, но в той же мере и требованием публики. Так, в 1914 году, делая русский remake гриффитовского фильма «Одинокая вилла», Я.Протазанов в своей «Драме у телефона» вынужден был изменить финал и убить героиню к моменту появления мужа, вместо того чтобы спасти ее, как Гриффит. Он же, снимая «Горничную Дженни» (1918), снял два разных финала, для русского и для западного зрителя[2]. «Нет ничего удивительного, – пишет Цивьян, – что русские кинофабрики, работая на два рынка – отечественный и международный, делали две разные версии одного сюжета». В одной – «на экспорт» – героиня могла выздороветь. Другая, более драматическая, была «для России»: «Лидочка в гробу».

Объясняя эту особенность и называя легенду об «устрашающих славянских эмоциях» («terrific slavic emotions») наивной, автор видит корень «русских финалов» в преемственности и соревновательности кино, как и всей сферы русской «массовой культуры», с формами «высокой культуры».

Расширяя это толкование, можно сказать, что тривиальная культура в России так же, как ее «высокая» тезка, стремилась быть чем-то большим, нежели развлечение, отдых, время препровождение. Она перенимала не только формы, но и моральную функцию.

Конкретизацию этого тезиса можно найти в предпринятом Н.Зоркой изучении фильмов жанра мелодрамы (в русском варианте «психологической драмы») – фильмов по преимуществу о женской доле. В качестве наиболее типичного сюжета – эталона раннего русского кино – она указывает «сюжет обольщения».

«Из литературных источников, – пишет Зоркая – [...] легко назвать давний, в отечественной литературе – хронологически первый. Это повесть Н.М.Карамзина «Бедная Лиза»[3]. Финал «Бедной Лизы», когда крестьянская девушка Лиза, соблазненная легкомысленным барином Эрастом и оставленная им, бросается в пруд, – это прототип русских финалов. Жертвы обольщения в разных вариантах сюжета-эталона – чаще всего женщины, которые чаще всего погибают: кончают с собой, как Лиза, гибнут от разбитого сердца, от чахотки, от руки обольстителя, но искупают свой грех. За этими «русскими финалами» нетрудно различить этические ценности русской культурной традиции. Ведь даже «преступление» и «наказание» по Достоевскому – категории не юридические, а морально-этические. Напомним другую оппозицию Достоевского: «идеал мадонны» и «идеал содомский». Но если русская культура в целом скорее ориентирована на «идеал мадонны», то даже падшие героини Достоевского, «инфернальницы», потому и инфернальны, что всегда помнят свой грех. Грех традиционно связан еще с одной оппозицией русской культуры: душа и тело, любовь и секс. При поклонении «идеалу мадонны» традиционно патриархальная русская культура видит в уступке телу греховность, а искупление греха – в страдании и гибели. В этом смысле «страдание» принадлежит к экзистенциальным ценностям русской культуры и делает страдательный финал предпочтительным.

К этим общим соображениям надо добавить исторический фон раннего русского кино. Апокалиптические настроения обостряются в моменты исторических

[2] Этот феномен дает себя знать и в наше время. Делая фильм «Интердевочка» совместно со шведами, П.Тодоровский должен был в экспортной версии заменить смерть героини на хэппи энд.

[3] Зоркая Н. На рубеже столетий. М., 1976, с.244.

катаклизмов – это мы чувствуем сегодня на себе, – и русская мелодрама со всеми ее экзотическими изысками была предчувствием грядущих катастроф.

Даже демоническим мотивам, столь любезным декадансу, суждено было в ходе русской истории претвориться в мотивы страдания и гибели. Это отчетливо видно в судьбе и творчестве двух великих русских женщин-поэтов – Марины Цветаевой, пережившей эмиграцию и покончившей с собой в Елабуге, и Анны Ахматовой, пережившей все притеснения режима и подытожившей русский демонизм и русскую судьбу в «Реквиеме» и «Поэме без героя».

Вот почему героиня русского – даже коммерческого – экрана скорее погибает сама, нежели убивает.

И, однако, женщины-убийцы в русской традиции появляются. Самая яркая из подобных фигур – героиня повести Н.Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» Катерина Измайлова. Купеческая жена, которая совершает несколько убийств ради плотской страсти к приказчику Сергею. Характер сильный, страстный и страшный. Если ее тезка Катерина из пьесы Островского «Гроза» воплотила «идеал мадонны» в народном варианте (совершив грех, она кается и топится в Волге), то Катерина Измайлова – «идеал содомский».

Но и она не избегает общей женской участи. На каторге, брошенная любовником ради другой, она топит соперницу, погибая вместе с ней. Страдания и гибель возвышают ее до трагедии. При всей экстраординарности Катерина не выходит, таким образом, за рамки русской парадигмы греха и искупления. Недаром сюжет не раз был игран на сцене, экранизирован, лег в основу оперы Шостаковича. Можно констатировать, что в основе

«Дитя большого города» (1914), режиссер Е. Бауэр

«Жизнь за жизнь» (1916), режиссер Е. Бауэр

убийства Катерины (как и самоубийства ее тезки) не страсть сама по себе, но система запретов, подавления, репрессивности. Соответственно и орудия убийства – яд, подушка или водная стихия. Для русского экрана так же характерно, что пистолет не стал типологическим орудием женского убийства. Женщины убивали, но чаще всего по-другому.

Эти же закономерности народной драмы можно проследить на малоизвестном примере – фильме Н.Ларина «Дочь купца Башкирова» («Драма на охоте», 1913). Героиня любит отцовского приказчика. Появление отца, который сватает ее за богатого старика, заставляет спрятать возлюбленного под перину, где он задыхается. В этом невольном, почти анекдотическом убийстве – вся тягость привычной подчиненности.

Обнаружив труп, мать и дочь в страхе зовут дворника, который прячет тело

в бочку и сбрасывает в реку. Но он начинает шантажировать хозяйскую дочь, принуждает ее к сожительству и требует в трактир, где пьет с дружками. Дождавшись, пока они напьются, героиня хочет зарубить дворника топором, но потом поджигает трактир.

Фильм был основан на подлинном судебном деле и тяготел к точной его передаче. Но именно поэтому мотивы запрета, страха, нечаянного, потаенного убийства периной и отчаянного – поджогом, стихией огня так характерны для народной драмы.

Но, разумеется, гораздо чаще кино декаданса обращалось к городской драме, в основе которой выделенный Н.Зоркой «сюжет обольщения». Конечно же, фигурой страдательной чаще всего выступает в нем женщина. Она – жертва, расплачивающаяся за свое влечение к роскоши, за соблазн, за грех. Именно этот образ воплотила первая звезда русского экрана Вера Холодная. Публика любила ее за красоту, роскошные туалеты, за страдания и красивые интерьеры, в которых она страдала.

Равной ей демонической звезды, женщины-вамп русский экран не создал, хотя женщины на экране соблазняли, разоряли, мстили, даже иногда убивали.

У Мани, героини фильма замечательного режиссера Евгения Бауэра «Дитя большого города» (1914), который принадлежит к лучшим образцам русского экранного искусства, – тяжелое, нищее детство, она работает швеей и мечтает о роскоши.

Однажды на улице двое молодых людей подхватывают героиню и ведут в ресторан. Скромная швея становится умелой содержанкой. Она разоряет и бросает своего покровителя. Однажды у дверей ее особняка швейцар не пускает его,

«Сорок первый» (1927), режиссер Я. Протазанов

«Партийный билет» (1936), режиссер И. Пырьев

а Маня высылает ему три рубля. Он стреляется на пороге, а героиня, отправляясь в ресторан, буквально «переступает через труп». Так она убивает, не прикоснувшись к оружию. Оружием оказывается само чувство ее бывшего возлюбленного.

Надо сказать, что подобный тип женского демонизма очень редок, можно сказать, уникален в русском кино.

Противоположный, казалось бы, случай – другой фильм Е.Бауэра «После смерти» (1915), снятый по мотивам повести И.С.Тургенева «После смерти» («Клара Милич»). Актриса Зоя Кадмина влюбляется в красавца Андрея, но, не получив взаимности, кончает с собой. Призрак Зои завладевает его воображением, пока не уводит за собой – герой падает бездыханным. На этот раз женский демонизм выступает в форме крайнего самопожертвования. Но оружием

снова оказывается само чувство. При всех экстравагантностях описанных сюжетов – это очень русское убийство.

Наиболее распространенный вариант женщины-убийцы связан с темой отмщения.

Вдова подсыпает яд своему бывшему обожателю, женившемуся на ее дочери («И ждет она суда нечеловеческого»). Вера отравляет шантажиста ядовитыми газами в лаборатории своего отца («Отцвели уж давно хризантемы в саду»). Настя стреляет в своего бывшего обольстителя – ныне тоже шантажиста («В огне страстей и страданий»).

Симптоматично, что пистолет – один из мифологических предметов экрана, символический заместитель мужского фаллоса – чаще всего связан с отказом подчиниться судьбе, с сюжетом женской эмансипации, с мщением.

Как, например, в самой известной (хотя кинематографически вовсе не лучшей) ленте того же Бауэра «Жизнь за жизнь» («Сестры-соперницы», «За каждую слезу по капле крови», 1916).

У хозяйки большого дела госпожи Хромовой (О.Рахманова) выросли две барышни – дочь Муся (Л.Коренева) и приемыш Ната (Вера Холодная).

Красавец князь Барятинский (В.Полонский) ухаживает за Натой, но, по совету коммерсанта Журова, для поправления дел делает предложение Мусе. На Нате одновременно женится Журов. Князь играет на бегах, разоряя жену, соблазняет Нату и подделывает векселя Журова, что грозит семье не только разорением, но и позором. Поняв это, мать предлагает князю покончить с собой и, услышав отказ, стреляет в него.

Отметим несколько моментов: а) мать мстит не за себя, а за дочь; б) она выступает не только как мать, но и как хозяйка дела, которому грозит скандал; в) она берет в руки дуэльный пистолет князя – предмет сугубо мужской; г) сюжет перелицован с французского образца (роман Жоржа Онэ «Серж Панин») на нравы русского капитализма и представляет исторический интерес. Пистолет (хотя бы и дуэльный) так же нов в руках женщины, как новые экономические отношения.

Переходной ступенью к трактовке темы на советском экране служит весьма любопытный фильм Б.Михина «Товарищ Елена» (1917).

В формах привычной мелодрамы – в ее экранном антураже – он приводит в кино вполне реальный, но для экрана новый тип женщины-террористки, убийцы из идейных соображений.

Культурная парадигма, о которой шла речь, практически оставила за бортом это явление, исторически достаточно весомое. Софья Перовская, генеральская дочь, ставшая душой убийства Александра II, которое повернуло ось русской истории с пути реформ на путь революции. Повешенная в числе пяти народовольцев, Перовская стала революционной святой. Можно назвать имя другого члена «Народной воли» – Веры Фигнер; наконец, Фанни Каплан, члена партии эсеров (советскую Теруань де Мерикур), которая стреляла в Ленина.

На этом фоне существование фильма Михина очень интересно. Заглавную роль исполняла Вера Юренева, актриса на роли «новых женщин».

Елена, дочь генерал-губернатора, застает мать с молодым человеком, который тяготится этой связью и влюбляется в дочь. Несмотря на ответное чувство, Елена покидает свой круг и отдается революционной работе. При аресте кружка бывший поклонник вызволяет ее, и она выходит за него замуж. Но хочет приобщить к подпольной работе мужа. Однако узнав, что он выдал подпольщиков, вечером в семейной спальне стреляет в него. Пистолет в руках Елены уже не случайный атрибут мести, он оружие, зримый символ эмансипации и идейной авторитарности. В этом смысле вполне традиционная мелодрама Михина может считаться введением к теме женщины-убийцы в советском кино.

Смена женской парадигмы заняла при-

мерно десятилетие, но была – внешне – достаточно радикальна.

Уравнение женщины в правах было одним из самых наглядных лозунгов революции, пунктов утопии (куда оно привело – другой вопрос).

Постепенно исчезали с экрана жертвы мужских страстей, принуждения, как и соблазнительницы эпохи нэпа. Женщина обгоняла мужчину в труде и социальном статусе, становясь «самой передовой».

На смену семье приходил диктат государства и партии, на смену семейному патриархату – патриархат «вождей».

«Русский финал» был безоговорочно заменен на хэппи энд. Со временем смерть, как, впрочем, и секс, и рождение стали на экране категориями нежелательными – воцарилось утопическое время.

В этих обстоятельствах появление на экране женщины-убийцы стало почти невозможным. «Почти» относится к идейному убийству в обстоятельствах революции или войны.

В рамках этой становящейся парадигмы по крайней мере один классический образ женщины-убийцы был создан. Это Марютка в экранизации знаменитого рассказа Б.Лавренева «Сорок первый».

Первая экранизация была сделана одним из корифеев дореволюционного кино Я.Протазановым в 1927 году. Пафос революции здесь опирается на знание мелодрамы и игру актеров.

Рассказ принадлежит эпохе «жестокого» изображения революции. Красный отряд отступает через пески. Охрану пленного офицера, располагающего ценными данными, поручают главной ненавистнице «белой кости» снайперу Марютке – на ее счету уже 40 офицеров. В результате крушения лодки Марютка и офицер остаются на необитаемом острове. Они помогают друг другу выжить, потом между ними начинается что-то вроде любви. При появлении вражеского судна боец Марютка, верная приказу не отдавать пленного живым, застреливает своего «сорок первого офицера». Фильм следует суровому строю прозы Б.Лавренева. Марютка появляется в кадре в своей функции беспощадного убийцы офицеров – она делает зарубку на своей неуклюжей винтовке. Винтовка – зримый фрейдистский символ маскулинизации. Героиня неотличима от бойцов, и всякий намек на пол ей ненавистен.

Парадокс фильма о женщине-снайпере в том, как сквозь классовую вражду (Ада Войцик и Иван Коваль-Самборский безупречно «типажны») проступает «сущность Адама и Евы, открывающих свое либидо». Марютка совершает ритуальное убийство своего «сорок первого офицера» как раз тогда, когда вернулась к женской сущности, – она убивает ее вместе с ним. В этом смысле фильм Протазанова, вопреки революционному посылу, продолжал традицию и даже «русский финал».

В 30-е годы лента не фигурировала в «обойме», и героине Ады Войцик в аналогичной ситуации пришлось бестрепетно выдать мужа «органам» («Партийный билет» И.Пырьева, 1936).

Не случайно, что сюжет о женщине-убийце пережил второе рождение в ранние, наивные времена хрущевской оттепели («Сорок первый» Г.Чухрая, 1956), во времена, когда тему революции хотели очистить от скверны «культа личности Сталина», очеловечить в рамках доктрины «революционного гуманизма». Несмотря на замечательные съемки оператора Урусевского, актерам уже не удалось достичь силы первых исполнителей. Но remake сюжета о женщине-убийце из идейных побуждений был симптоматичен.

Ныне мы живем в отсутствие культурной парадигмы, в процессе поисков, где отталкивание от прошлого пока главный (и понятный) стимул. ❑

Несмотря на то что жюри Венецианского кинофестиваля в 1965 году присудило «Туманным звездам Большой Медведицы» главный приз – «Золотого льва», итальянские критики единодушно определили фильм как неудачный. Сюжет назвали абстрактным, действие – излишне мрачным, визуальный язык – декадентски тяжеловесным. Главный же упрек, который адресовали Лукино Висконти, заключался в неактуальности инцестуальной истории об отношениях брата и сестры и неорганичности привязки еще очень острой по тем временам темы истребления евреев во время второй мировой войны. Фильм называли шагом режиссера назад по сравнению с обличительным «Рокко и его братьями».

Безусловно, «Туманные звезды Большой Медведицы» несут на себе печать не столько создателя таких фильмов, как «Земля дрожит» или «Рокко и его братья», сколько автора картин «Смерть в Венеции», «Чувство», «Гибель богов», «Людвиг», «Семейный портрет в интерьере», переживающего процессы упадка и разложения как нечто глубоко личное. Это история взаимного уничтожения членов аристократического семейства, пораженного безумием, разворачивающаяся в барочных декорациях старинной Вольтерры и отсылающая к мифу об Оресте и трилогии Эсхила «Орестея». (Кстати, в 1949 году Висконти поставил на театральной сцене «Ореста» Витторио Альфьери; в спектакле были заняты Витторио Гассман и Марчелло Мастроянни.)

Под личиной пиранделловских «обнаженных масок» Висконти вводит в свой фильм не только Ореста (Джанни – Жан Сорель) и его сестру Электру (Сандра – Клаудиа Кардинале), но и их мать Клитемнестру (Мари Бель), а также Эгиста (Джилардини – Ренцо Риччи) и тень отца, Агамемнона. Хотя по сравнению с античной трагедией роли оказываются в значительной мере перепутанными, а акценты смещенными.

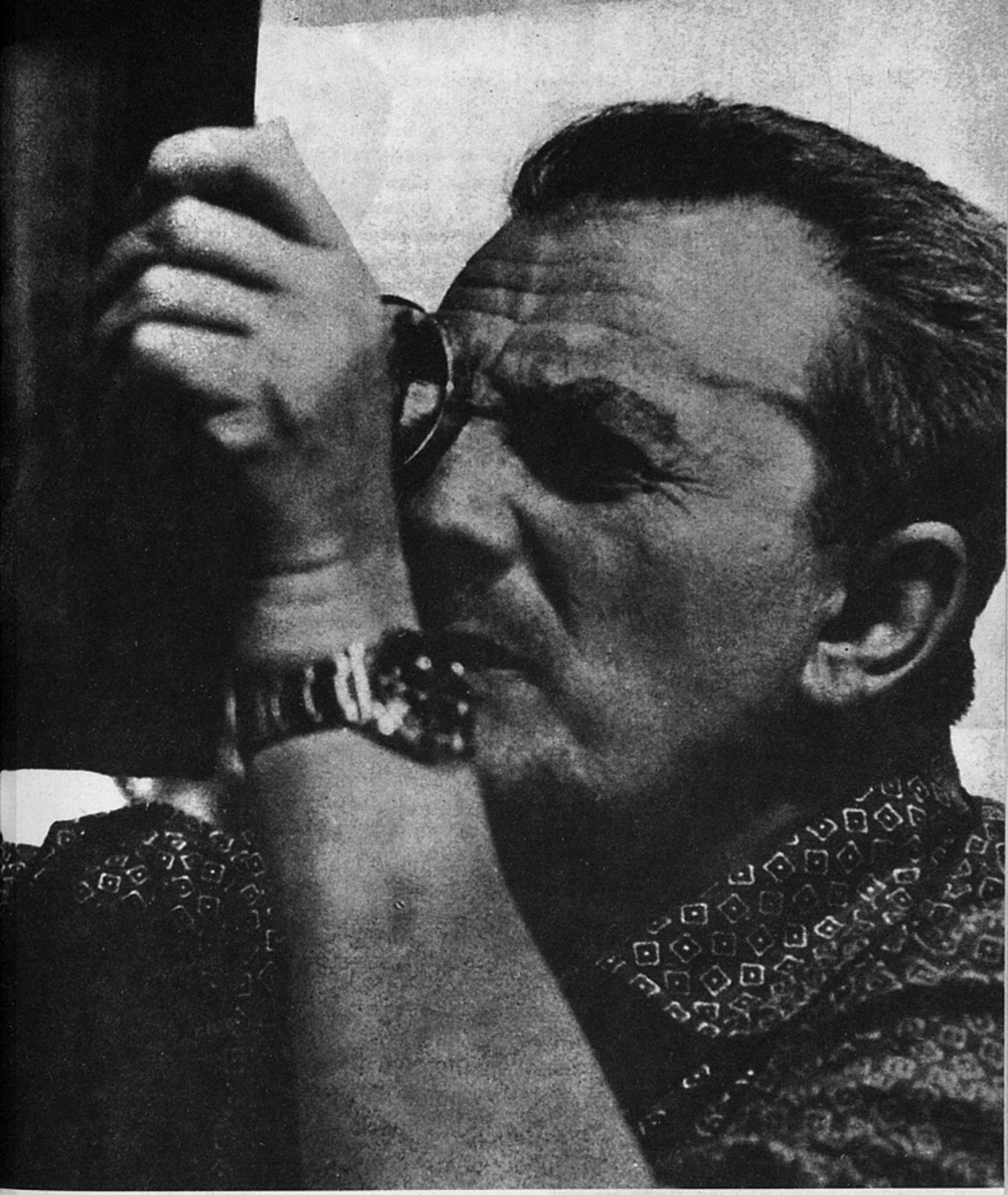
Как всегда, касаясь темы распада и смерти, Висконти никому не выносит приговора, но сострадает всем грешным душам, обреченным на гибель, и неистово ищет какой-то сокровенной истины, словно в надежде на брезжущее освобождение от мучающих его самого страстей и сомнений. «Туманные звезды...» – это кроме всего прочего биографический миф дома Висконти, предмет постоянного, болезненно-мазохистского исследования, предпринимавшегося потомком миланского герцогского рода, геральдическим знаком которого была змея, пожирающая младенца.

Н.Ц.

Сузо Чекки Д'Амико, Энрико

ТУМАННЫЕ ЗВЕЗДЫ Б

(«МЕДВЕДИЦЫ МЕРЦАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ...»)



Медиоли, Лукино Висконти

ОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЫ

«ТУМАННЫЕ ЗВЕЗДЫ БОЛЬШОЙ МЕДВЕДИЦЫ» (Vaghe Stelle dell'Orsa)

Авторы сценария Сузо Чекки Д'Амико, Энрико Медиоли, Лукино Висконти

Режиссер Лукино Висконти

Оператор Армандо Наннуцци

Художник Марио Гарбулья

Музыка из произведений Сезара Франка

В ролях: Клаудиа Кардинале (Сандра), Жан Сорель (Джанни), Мари Бель (мать), Майкл Крэг (Эндрю) и другие

Премьера Венецианского фестиваля 3 сентября 1965 года

Гостиница в Женеве. Номер супругов Додсон. Вечер

Гости — среди них мы видим светских дам — обмениваются приветствиями, знакомятся. Начинается вечеринка, устроенная для друзей супругами Додсон по случаю их отъезда в Соединенные Штаты. Сквозь гомон доносятся звуки фортепьяно.

Джеки. Здравствуй, Анн-Мари!

Анн-Мари. Добрый вечер, Джеки. Как дела?

Жан. Добрый вечер!

Джеки. Как ты, Жан?

Жан. Спасибо, хорошо, а ты?

Анн-Мари. Все сегодня здесь!

Жан. Да... Весь высший свет Женевы!

Самые молодые расположились на диване. Они смеются, шумят.

Джун. Вы не возражаете против небольшого теста?

Элан. Отчего же, с удовольствием! Я готов ответить на любой вопрос. *(Приближается Сандра.)*

Макс *(со смешком).* Ну надо же!

Мита. Лучше помолчи!

Хозяйка, Сандра Додсон, подходит к ним и предлагает шампанское.

Сандра. Элан! Прошу!

Элан. О! Сандра, ты ангел...

Макс. Сандра, как всегда, самая красивая!

Сандра. Будет тебе! Хотите выпить? Франсуаза?

Франсуаза. Нет, спасибо.

Сандра. Не хотите? Совсем ничего? Ну что же...

Хозяйка направляется к другой группе гостей.

Мита *(Элану).* Минуточку, а мне? Я тоже хочу выпить. *(Пьет.)* Спасибо.

К дивану подходит Эндрю Додсон, муж Сандры, красивый мужчина лет тридцати.

Эндрю. Элан!

Элан. Эндрю!

Сандра в кругу друзей обсуждает предстоящую поездку в Италию.

Бос. Я был в Италии два года назад. Но, к сожалению, в Вольтерре не побывал. Вам наверняка понравится.

Женщина. Вы едете завтра?

Сандра. Да, завтра.

Тишину раскалывают ноты «Прелюдии» Сезара Франка. Сандра слушает с глубоким волнением. Болтовня гостей сливается в неясный гул.

Эндрю нежно обнимает жену за плечи.

Эндрю. Что с тобой, дорогая?

Сандра. Эта музыка...

Эндрю. Хочешь, подойдем поближе?

Они направляются к фортепьяно.

Пианист играет прелюдию. Сандра облокачивается на рояль. Эндрю отходит. К Сандре обращается молодая немка.

Маргарете. Прекрасная музыка, правда?

Наплыв

Вечеринка закончилась. Эндрю и Сандра прощаются в прихожей с последними гостями.

Сандра. Я буду ждать тебя в Америке, Анн-Мари. Ты обещала.

Анн-Мари. Непременно приеду, Сандра. До свидания.

Англичанин. Всего доброго. Большое вам спасибо.

Сандра. Спасибо вам! До свидания.

Англичанин *(обращаясь к Эндрю).* Удачи, Эндрю. И приятного путешествия.

Эндрю. Большое вам спасибо, что пришли. Всего хорошего!

Эндрю закрывает дверь, Сандра, откинувшись на спинку кресла, снимает туфли. В глубине номера двое служителей наводят порядок.

Сандра. Умираю от усталости!

Эндрю. Я просто с ног валюсь. Но, кажется, было весело.

Эндрю наполняет бокал.

Сандра. Да... и столько собралось народу... все пришли!

Эндрю. Тебе было весело?

Сандра. Да...

Эндрю. Хочешь виски?

Сандра. Чуть-чуть.

Публикуется по: Visconti Luchino. Vaghe stelle dell'Orsa. Ed. Acule di Pietro Bianchi. Cappelli editore, 1965.
Печатается с любезного разрешения издательства «Рудомино», готовящего книгу к выпуску в 1997 году.

Эндрю, присев на ручку кресла Сандры, подает ей бокал.

Эндрю. Выпей из моего.

Сандра. Спасибо.

Они целуются. Эндрю порывисто встает, поднимает с кресла Сандру и ведет ее в спальню.

Эндрю *(служителям)*. Спокойной ночи.

Сандра *(им же)*. Спокойной ночи.

Эндрю. Огромное спасибо.

Сандра. Засыпаю...

Заглавные титры

Виды, открывающиеся перед Сандрой и Эндрю по пути: Женева и Женевское озеро; дорога в Лозанну. Проплывают соборы, фешенебельные отели. Потом — Италия, дорога, залитая солнцем, пейзажи Тосканы. Эндрю за рулем мощной «БМВ», рядом с ним Сандра. Они едут по пизанской дороге в Вольтерру.

Магазин. Бар на улице города Эмполи

Сандра говорит по телефону. Объясняет Фоске, своей домашней служанке, что та должна сделать к их скорому приезду в Вольтерру.

Сандра. Фоска!.. Подождите! *(Обращаясь к Эндрю.)* Так что сказать ей, через полчаса или попозже?

Эндрю. Думаю, даже раньше!

Сандра. Хорошо... Фоска! Мы будем примерно через полчаса! Да... Надеюсь, вы меня узнаете! Да... А... ну да... Ну, я займусь потом сама... Спасибо и до скорой встречи. *(Вешает трубку.)*

Эндрю допивает кофе.

Сандра. Дома все в порядке. Пришли две телеграммы.

Эндрю складывает карту, разложенную на столе, подходит к стойке и расплачивается.

Эндрю. Наверное, от твоего брата!

Сандра. Нет. Джанни звонил из Лондона, подтвердил Фоске, что мы приезжаем...

Сандра допивает свой напиток.

Сандра. Скорее всего, от флорентийской родни.

Эндрю *(бармену)*. Спасибо.

Сандра. Спасибо. До свидания.

Бармен. Пожалуйста, всего хорошего... до свидания.

Эндрю и Сандра выходят, идут к своей машине, стоящей у обочины.

Сандра. Получается, что из всего семейства ты познакомишься только со старой служанкой и с родственниками отца, которых я сама не знаю!

Машина проезжает по окрестностям Вольтерры, к башне Ворот Св. Франциска.

Сандра. Смотри, это Ворота Святого Франциска. Вольтерра! А вон Чечина, видишь? Море... Смотри! Этрусские стены...

Гудя, машина проезжает под бастионами старинной крепости и удаляется.

Дом Вальд-Луццатти. Вечереет

«БМВ» останавливается у ворот. Сандра выходит. Стучит, потом звонит. Наконец ворота открываются. Сандра входит во двор.

Сандра. Это мы, Фоска!

Фоска появляется у окна и сразу исчезает.

Фоска. Синьорина... Синьора... Бегу, бегу...

Сандра открывает стеклянную дверь и входит в дом; шедший следом Эндрю задерживается полюбоваться этрусскими саркофагами во дворе. Сандра поднимается по большой лестнице. Навстречу ей спускается Фоска.

Сандра. Все в порядке?

Фоска. В доме — да, а вот в саду пока еще не все...

Сандра. Я потом разберусь... А это мой муж. Эндрю Додсон.

Фоска. Добрый вечер.

Эндрю *(пожимая ей руку)*. Здравствуйте!

Фоска. Сюда, пожалуйста. Как прошла поездка?

Эндрю. Прекрасно, спасибо, прекрасно.

Сандра, опустив голову, рассматривает то, что лежит на столе. Начинает плакать. За кадром по-прежнему слышны голоса Фоски и Эндрю.

Фоска. Синьора! Не знаю, правильно ли я поступила, но я приготовила вам комнату для гостей...

Услышав последние слова Фоски, Сандра вздрагивает и вытирает залитое слезами лицо.

Эндрю подходит к столу, замечает, что жена взволнованна. Сандра, не глядя на него, торопливо идет к боковой двери. Эндрю поворачивается к большой картине, с восхищением смотрит на нее. Сандра выходит из гостиной. Эндрю бросает взгляд в ее сторону; Фоска, взяв со стола телеграммы, подходит к нему.

Фоска. Прошу прощения... вы не передадите синьоре?..

Эндрю. Да, конечно, но сначала я спущусь за багажом.

Фоска. Помочь вам?

Эндрю. Нет, не беспокойтесь, я возьму лишь то, что нам понадобится в эти дни, поставлю машину в гараж и вернусь.

Фоска. Вы скоро уезжаете?

Эндрю. Через пару дней.

Фоска. Вот и синьорино Джанни тоже вечно спешит... Пару дней побудет — и в дорогу. Жаль, что вы не поживете здесь подольше.

Эндрю. Вы говорите, брат моей жены бывает в Вольтерре?

Фоска. Синьорино? Ну конечно. Вот синьорина... то есть синьора Сандра как уехала, так мы ее и не видели.

В конце коридора появляется Сандра.

Фоска. А синьорино, особенно последние пару лет, мы видим часто...

Эндрю остановился, а Фоска продолжает подробный рассказ.

Фоска. В прошлом году приехал как раз на Пасху и задержался дольше обычного.

Сандра. Не болтайте глупостей. В прошлом году на Пасху Джанни лежал больной в Лондоне...

Эндрю облокачивается на консоль, уставленную этрусскими терракотовыми вазами. Фоска озадачена.

Сандра *(невозмутимо продолжает, обращаясь к мужу).* Он не приехал на нашу свадьбу. Помнишь, мы ему звонили?

Эндрю *(пытаясь вспомнить).* Да, верно...

Сандра, взглянув на мужа, направляется в комнату для гостей.

Интерьер комнаты для гостей

Комната довольно просторная; в глубине ее большая кровать с балдахином. Сандра раздевается перед большим зеркалом. Заходит Эндрю и садится на скамеечку в изножье кровати.

Эндрю. Да, помню, я с ним тоже говорил.

Фоска, стоя на пороге, продолжает.

Фоска. На Пасху он был здесь. Приехал в Страстную Пятницу и прожил весь апрель. Он был еще здесь, когда синьору перевезли в Паладжоне.

Сандра. А до этого был?

Фоска. И до, и после. Я же сказала вашему супругу, он бывает очень часто. *(Вкрадчиво.)* А вы не знали?

Сандра *(недоуменно поворачиваясь к Эндрю).* Я... я не знала... нет, не знала.

Эндрю. Сандра, дом великолепный... Я представить себе не мог... ты должна провести меня по нему, как гид в музее!..

Встает и подает Сандре телеграммы.

Эндрю. Ой, прости, забыл!

Сандра берет их и садится на край кровати. Нервно разворачивает телеграммы и читает с напряженным лицом. Эндрю деликатно приближается к ней.

Эндрю. Какие тебе нужны чемоданы? Я принесу...

Не получив ответа, Эндрю идет к двери; вслед за ним выходит Фоска. Ее останавливает вопрос Сандры.

Сандра. А что адвокат Джилардини?

Фоска возвращается в комнату.

Фоска. Адвокат? Он прислал вам цветы, вы разве не видели? Он сказал, что не хочет беспокоить вас сразу по приезде. Завтра утром придет в муниципалитет. И сам расскажет вам о синьоре. Пока она была в клинике, я иногда ее навещала. Но сейчас, когда она на вилле... адвокат возражает... Он говорит, что врачи против. За ней там хорошо ухаживают, при ней постоянно сиделка... Сын Форнари — он теперь ассистент профессора Дзанутти — бывает у нее почти каждый день... Он часто ее видит... правда, он мне говорил, что в клинике ей было б лучше. Что когда ее изолировали...

Сандра перебивает служанку.

Сандра. Ну хорошо, идите. Спасибо, Фоска.

Фоска. Синьора, хотите, чтоб я осталась

на ночь? Вдруг приедут гости из Флоренции?

Сандра. Нет, никто оттуда не приедет...

Гостиная дома Вальд-Луццатти. Вечер

Сандра сидит за обеденным столом. Из транзистора доносится музыка, кажется, это «Битлз».

Эндрю *(за кадром).* Сандра! Взгляни-ка на меня!

Сандра. Что такое?

Эндрю. Ну, посмотри! Давай-ка, улыбнись!

Сандра *(с усмешкой).* Довольно, перестань, прошу тебя. Ну, сядь...

Эндрю смеется, держа в руках кинокамеру.

Эндрю. Прекрасно...

Он идет к столу, стоящему посередине комнаты, чтобы переключить транзистор. Слышатся первые ноты «А если завтра...» в исполнении Мины.

Эндрю. Сейчас я тебя насмешу, Сандра. По дороге сюда я опять заблудился.

Сандра смеется.

Эндрю. Никогда не видел такого дома...

Эндрю садится напротив продолжающей обедать Сандры.

Эндрю. Он чем-то на тебя похож.

Он снова берет кинокамеру, и та опять начинает жужжать. Сандра прикрывается руками.

Сандра. Нет, нет, довольно, прошу тебя!

Эндрю. Ну, ладно...

Слышен щелчок – камера останавливается.

Сандра. Я не уверена, что это комплимент.

Эндрю. Можешь не сомневаться.

Сандра *(полусерьезно-полушутливо).* Тогда... почему бы нам здесь не обосноваться?

Эндрю *(нерешительно).* Ну что же... в самом деле...

Сандра *(со смехом).* Испугался? Бедный Эндрю!..

Сандра встает, направляется к секретеру. Эндрю, поворачиваясь на стуле, провожает ее взглядом; берет грушу из вазы.

Сандра. Значит, это в самом деле комплимент?

Эндрю. Во всяком случае, я тебя рассмешил.

Сандра берет из большого букета гладиолусов записку. Нервно разворачивает ее, читает и рвет. Эндрю смотрит на нее. Сандра натянуто улыбается мужу.

Сандра. Прости, милый...

Сандра подходит к мужу, нежно его обнимает. Эндрю кладет голову ей на грудь.

Сандра. Все эти телеграммы! Не могу понять... Нет, не надо об этом... Пойдем лучше в сад. Посмотрим, как там все устроили!

Эндрю. Но что мы сможем разглядеть в такой-то темноте!

Сандра. Зажжем свет на лестнице, и в саду будет светло. Я что-нибудь наброшу, ладно?

Эндрю. Как хочешь.

Сандра направляется в гостевую комнату. Эндрю берет трубку и надевает пиджак.

В проеме двери гостиной появляется Эндрю. Он заглядывает через перила, потом идет к закрытой двери, ведущей на балкон. Внезапно зажигается свет, и Сандра, спускавшаяся по лестнице, останавливается.

Сандра. Нет, туда нельзя... эти комнаты закрыты уже много лет...

Эндрю. А почему?

Сандра *(с усилием).* Это комнаты моей матери. Они закрыты с тех пор, как она заболела.

Эндрю. Понятно.

Сандра. Если хочешь, я проведу тебя туда... завтра.

Эндрю. С удовольствием.

Он подходит к Сандре.

Сандра. Ну, пойдем.

Сквозь стекло видно, как Эндрю спускается по лестнице, ведущей к выходу во двор. Эндрю открывает дверь во двор. Останавливается и поворачивается к Сандре, тоже подошедшей к порогу.

Эндрю. Сандра, там, кажется, кто-то есть...

Сандра выходит во двор. Ветер хлопает старой калиткой, ведущей в сад. Эндрю оглядывается. Что-то привлекает его внимание. Это глядящая из окна кухни Фоска. Сандра тоже на мгновение оста-

навливается, в волнении смотрит на служанку, затем решительно продолжает свой путь. Преодолевает короткий подъем, ведущий к выходу в сад, распахивает скрипучую калитку, возвращается и говорит Эндрю.

Сандра. Мне жаль тебя разочаровывать, но призраков здесь нет...

И исчезает в объятом тьмой саду.

Сад Вальд-Луццатти. Вечер

В глубине видна стела, прикрытая белым полотнищем, которое яростно плещется на ветру. К ней в слабом свете, с трудом борясь с ветром, подходит Сандра. Полными любви и жалости движениями она ласкает сквозь ткань лицо статуи. Рядом со статуей, которую теперь обнимает Сандра, – надгробная плита. За калиткой появляется фигура. Это Джанни. Открыв калитку, он останавливается и смотрит на приникшую к статуе Сандру.

Джанни. Сандра!

Сандра оборачивается, отрывается от стелы. Идет к брату. Обнимает его.

Сандра. Джанни!.. Когда ты приехал? Спасибо... А Фоска знала?

Джанни. Фоска всегда моя сообщница.

У Сандры кружится голова. Джанни, поддерживая сестру, усаживает ее у подножия каменного дуба и кладет голову ей на плечо. К Сандре возвращается ее обычная уверенность.

Сандра. Ты знаешь? Они не приедут...

Джанни. Кто «они»?

Сандра. Папин брат и остальные родственники... Я получила телеграмму от кузенов из Флоренции и еще одну, от дяди.

Джанни *(с улыбкой).* Этим развалинам уже и двигаться лень...

Сандра. Нет, не приедут они, чтобы не встречаться с нами.

Из глубины сада выходит Эндрю.

Джанни. С нами? А при чем тут мы? Они не приезжают из-за мамы. Ты удивлена?

Вдали на башне бьют часы. Сандра идет навстречу мужу. Джанни, обогнав Сандру, пожимает протянутую руку Эндрю.

Джанни. Я – Джанни, рад познакомиться.

Эндрю. Я так и думал. Очень рад, что ты здесь, с нами. *(Обращаясь к Сандре.)* Видишь, он приехал. А это тот самый памятник, да?

Джанни закуривает.

Эндрю. Я подойду прочитать надпись на надгробье.

Джанни. А я, если вы не против, переоденусь.

Гостиная дома Вальд-Луццатти. Вечер

Джанни входит в гостиную. Сандра за ним. Они останавливаются у кресла.

Сандра *(твердо).* Джанни, я не хочу уезжать отсюда, пока не буду уверена, что мы сделали все, чтобы выполнить наш долг.

Джанни. Я знаю, что ты ради этого и приехала.

Сандра снимает белую шаль, кладет ее на кресло и подходит к стоящему в середине комнаты столу.

Джанни. И поэтому я хочу, чтоб ты сразу узнала, как обстоят дела.

Джанни роняет на стол пачку бумаг. Сандра берет бумаги в руки и перебирает их, ничего не понимая. Джанни, отойдя на несколько шагов, снимает пиджак.

Сандра. Я не понимаю...

Джанни. Посмотри внимательней.

Сандра. Что это за бумаги?

Джанни. Прочитай!..

Сандра в замешательстве смотрит на брата. Потом поворачивается и, не спуская глаз с бумаг, отходит в глубину. Джанни бросает пиджак на диван.

Джанни. Наверное, Фоска тебе сказала, что я иногда сюда являюсь, как снег на голову...

Сандра, нахмурившись, поворачивается к брату.

Сандра. Да, сказала, и я была поражена, что ничего об этом не знала...

Сандра садится на диван.

Джанни. А где же твой муж?..

Джанни направляется к входной двери.

Джанни. Как, кстати, его зовут? Ах, да...

Эндрю поднимается по лестнице.

Джанни. Эндрю!

Эндрю. Иду!

Входит Эндрю. Сандра продолжает про-

Сандра – Клаудия Кардинале

сматривать бумаги, которые дал ей Джанни.

Джанни. Симпатичный у тебя муж.

Эндрю, стоя у стола, занимается своей любимой игрушкой – маленькой кинокамерой. Джанни небрежно присаживается на стул. Поигрывает картой мира.

Джанни. Я сказал Сандре, что ты симпатичный.

Эндрю. Не слишком ли быстро ты составил обо мне мнение?

Джанни. Такой уж я... или сразу, или никогда. Скажи... а Сандра хорошая жена?

Эндрю. Конечно.

Джанни. Когда она жила здесь, была страшной неумехой. Безалаберной, ленивой...

Эндрю *(иронично).* Да, в этом смысле она осталась верна себе.

Сандра продолжает перебирать бумаги и будто не слышит, о чем говорят ее муж и брат.

Джанни. Странно, а я думал, что замужество ее изменит... Я надеюсь, она тебя хоть предупреждала?

Эндрю. Да, она все мне рассказала.

Джанни. Все-все?

Сандра. Хватит, Джанни! Скажи лучше, что это за бумаги?

Джанни встает из-за стола и, говоря о бумагах, которые разглядывает Сандра, прохаживается по комнате.

Джанни. Это квитанции на проданные мною вещи. Мне часто требовались деньги. Знаешь, на мои заработки и ренту, которую мы получаем от Джилардини, не очень-то развернешься. *(Обращаясь к Эндрю.)* Не знаю, говорила ли тебе Сандра, что я выбрал трудную, амбициозную профессию...

Сев в кресло, Джанни играет белой шалью Сандры.

Джанни. ...в которой легко потерпеть фиаско.

Эндрю. Да, в самом деле... Сандра говорила, что у тебя широкие интересы.

Джанни. А это значит, что я ничего не делаю. Это правда. О, когда-то мне действительно хотелось заниматься множеством вещей, и чтобы чувствовать себя уве-

ренней, я стал пописывать в разные газеты. Всякие светские сплетни, статейки, не достойные серьезного журналиста... И постепенно вошел во вкус. Начал писать книгу... издателю нравится.

Сандра. Правда?

Джанни. По крайней мере, он так говорит. Это книга воспоминаний... *(Прикрывая лицо шалью.)* Воспоминаний о моем отрочестве.

Сандра *(взволнованно).* Ты серьезно?

Джанни. Видишь? Она не верит. Она никогда не верила в своего брата... Когда я буду богат и знаменит...

Джанни встает и, снимая свитер, направляется в свою спальню. Начиная раздеваться, входит в свою комнату.

Джанни. ...тебе придется поверить! Но, к сожалению, этот день еще далек...

Джанни зажигает свет и, сев на кровать, снимает мокасины и достает чистую рубашку.

Джанни. ...поэтому, когда я оставался на мели, то приезжал сюда и продавал или закладывал вещи...

Сандра подходит к двери комнаты Джанни.

Джанни. ...ты не заметила, что поубавилось серебра? Что не хватает «школы Рафаэля», а в столовой...

Сандра *(перебивая).* Но Джанни!..

Сандра входит в комнату Джанни с квитанциями в руках.

Джанни *(обращаясь к Эндрю, появившемуся на пороге).* Но ведь это наши вещи, Сандры и мои...

Джанни направляется в ванную. Сандра нахмурясь сидит на кровати.

Джанни. ...но я не мог ничем распоряжаться до совершеннолетия. Требовалось разрешение Сандры и опекуна. И я предпочитал обходиться без них...

С этими словами Джанни берет кувшин и наливает воду в тазик.

Джанни *(Сандре, ироничным тоном).* Вот и все. Но я верну тебе твою долю, Сандра. Если хочешь, даже с процентами.

Эндрю. По-моему, ты правильно поступил. Абсолютно правильно!

Джанни торопливо моется в ванной.

Сандра. А Джилардини знает?

Джанни берет полотенце и выходит на середину комнаты.

Джанни. Конечно. Самое смешное: он думает, что ты тоже все знаешь.

Джанни вытирает лицо. Сандра сидит на кровати.

Сандра. Но почему ты ничего не написал мне?

Джанни. Чтобы тебя не беспокоить.

Джанни роняет полотенце и идет к Эндрю, по-прежнему стоящему на пороге.

Джанни. Послушай, Эндрю, ты считаешь, что справедливо, что я живу вот так? Что каждые два месяца должен возвращаться в это мрачное место, чтобы раздобыть денег на жизнь?

Джанни причесывается. Поворачивается и смотрит на Сандру.

Джанни. Пора принять решение. Сандра! С завтрашнего дня наш сад станет городским парком в память о нашем отце... по крайней мере, хоть кому-то будет польза. А что мы будем делать с домом? Дожидаться, пока рухнет? Подарить и его городу мы не можем себе позволить... Если ты не хочешь с ним расставаться, давай продадим хоть часть этого старья или сдадим под конторы!

Сандра. У тебя есть клиенты?

Джанни. Да. Но без твоего согласия я бы на это не решился.

Сандра резко поднимается и направляется к двери.

Сандра. Я не хочу этим заниматься!

Сандра выходит из комнаты в коридор.

Эндрю *(пытаясь удержать ее).* Сандра!

Джанни, еще босой, выбегает из комнаты и догоняет Сандру в коридоре.

Джанни. Ну что ты, Сандра? Рассердилась? Прости, если я сказал или сделал что-то не так.

Сандра останавливается и резко оборачивается к брату.

Сандра *(раздраженно).* Прежде всего я не хочу, чтобы ты раздевался передо мной, как у себя в ванной!

Джанни *(пораженный).* А что такого? *(Бросает взгляд на Эндрю.)* О! Вы правы, синьора, прошу прощения. Я оденусь у себя.

Эндрю сидит на скамейке. Сандра стоит у консоли.

Сандра. Кажется, в доме нет ничего съестного...

Джанни *(из своей комнаты)*. Конечно, Фоска не позаботилась. Пойдемте чего-нибудь купим, а заодно зайдем в бар... *(Обращаясь к Эндрю.)* Ты там уже был?

Эндрю. Нет... я нигде еще не был.

Джанни. Она собирается держать тебя в клетке? Ты должен восстать!

Сандра *(раздраженно)*. Какой ты глупый, Джанни! *(Тихо.)* Идите одни.

Эндрю. Почему?

Сандра. Если ты не против, я останусь дома. Я устала...

Эндрю *(громко)*. Может быть, нам всем остаться?

Сандра, бросив взгляд в сторону комнаты Джанни, целует мужа.

Сандра. Нет... Идите, а я пойду спать.

Джанни появляется на пороге своей комнаты.

Джанни. Как? Ведь мы столько лет не виделись, тебе, наверно, есть что рассказать. И мне тоже... А ты говоришь – спать!

Сандра. Именно потому, что мне слишком многое нужно тебе сказать, я предпочитаю сделать это завтра, в спокойной обстановке. Пожалуйста, скажите в кафе, чтобы прислали сюда несколько бутылок.

Эндрю встает и идет к себе в комнату за плащом, а Джанни подходит к двери, ведущей в гостиную.

Сандра. ...и не слишком шумите, когда вернетесь...

Эндрю возвращается из своей комнаты с плащом в руке.

Эндрю. Боюсь, я разбужу тебя...

Сандра *(обнимая его)*. Нет, не разбудишь...

Сандра целует мужа и отходит.

Сандра. Я лягу в своей прежней комнате. В гостевой мне не заснуть.

Джанни, стоя в дверях, смотрит на Сандру. На губах Сандры неопределенная улыбка.

Крутой обрыв. Неистовые порывы ветра обрушиваются на голые склоны, вздымая вихри пыли. Издали доносится голос Джанни.

Джанни *(обращаясь к Эндрю)*. За многие века обвалы поглотили дома, церкви, монастыри, древние стены и даже этрусские некрополи. Все попытки бороться с этим злом оказывались тщетны. А вон там, смотри...

Джанни и Эндрю показываются на холме, возвышающемся над долиной. Вдали вырисовывается церковь Сан-Джусто.

Джанни. Это Сан-Джусто. Вольтерра – единственный известный мне город, обреченный умереть от болезни, как большинство людей.

Эндрю делает шаг к обрыву. Джанни резким движением его останавливает.

Джанни. Осторожно! Может обвалиться...

Эндрю и Джанни уходят.

Джанни. Вон, смотри, аббатство Камальдолезе. Монахам пришлось покинуть его из-за угрозы обвала.

Балкон и лестница дома Вальд-Луццатти. Ночь

Сандра в ночной рубашке осторожно подходит к большому столу напротив балкона и достает из деревянной шкатулки связку ключей. Мгновение помедлив, идет к двери, ведущей в комнату матери. Решительно отпирает ее и входит. Зажигает свет. Отодвинув занавеску, подходит к столу. Перебирает старые письма – разрозненные и связанные в пачки, – лежащие среди других предметов. Ее внимание привлекает гипсовый слепок женской кисти – кисти матери. Сандра нежно гладит ее. Потом собирает бумаги и, прижав их к груди, быстро выходит из комнаты.

Паперть церкви Сан-Джусто. Ночь

Эндрю и Джанни поднимаются вдали по ступеням на паперть. Колокол отбивает время.

Джанни. Вот прекрасный образец архитектуры XVI века, церковь Сан-Джусто...

Эндрю присаживается на ступеньку.

Эндрю. Прости меня. Город прекрасен,

а ты – великолепный гид, но я... так рассеян...

Джанни присаживается рядом с Эндрю.

Эндрю. Знаешь... я так влюблен в твою сестру...

Джанни *(закуривая).* Очень рад слышать...

Эндрю. Она, конечно, мне рассказывала о вас, о вашей семье, но для меня Сандра родилась в тот день, когда я познакомился с ней в Женеве. Ее должны были взять переводчицей туда, где я работал.

Джанни. Она по крайней мере была хорошей переводчицей?

Эндрю. Достаточно... Но, в общем, ничего особенного. Однако она проявила такое мужество, когда мы вели поиски в Освенциме и когда искали немногих уцелевших товарищей вашего отца по концлагерю... Знаешь, до начала этих разысканий я думал, что знаю о твоей сестре все. Но в ходе расследований обстоятельств, связанных с вашим отцом, чужим мне человеком, которого и сама она почти не знала, я понял, что ничего не понимал в ней. Ты был когда-нибудь влюблен?

Джанни встает, бросает сигарету.

Джанни. А кто не был!

Этрусские ворота. Ночь

Эндрю. Тогда тебе знакомо это острое любопытство, это желание знать о любимом существе все.

Джанни. Но оно быстро проходит. Любишь человека за то, какой он есть, а не за то, каким он был или будет...

Эндрю. Вот и я всегда так думал. И, возможно, буду думать завтра. Но не сейчас. Сейчас я хочу, чтобы ты рассказал мне о своей сестре... о ее жизни здесь...

Джанни. О ее первой любви, первых увлечениях?

Эндрю *(изумленно).* Вот как ты меня понял?

Джанни *(резко).* А что тогда тебя интересует?

Эндрю. Ну... я сам не знаю... Что-нибудь связанное с ее жизнью здесь. Не забывай, я иностранец. Этот город совсем не похож на нашу провинцию.

Джанни. Только на первый взгляд. Провинциальная жизнь одинакова всюду. Везде бушуют страсти. Когда ты далеко, об этом забываешь, но стоит вернуться, пусть даже через сотню лет, они сразу же обрушиваются на тебя...

Эндрю и Джанни удаляются.

Площадь Приоров

Эндрю и Джанни направляются к бару. Издали долетает песня.

Бар. Ночь

Характерная для бара шумная атмосфера. Из музыкального автомата доносится «Ротонда над морем». Молодежь играет в карты, громко переговаривается. Джанни и Эндрю направляются к стойке.

Джанни. Что будешь пить?

Эндрю. Пиво.

Посетитель, пивший кофе, радушно поворачивается к Джанни.

Брацци. Добрый вечер, синьорино! С возвращением! Как дела?

Джанни. Спасибо, как у тебя?

Брацци. Неплохо. А правду говорят, что синьорина Сандра?..

Джанни. Конечно! Познакомься с ее мужем. Эндрю Додсон.

Брацци. Очень, очень рад.

Джанни обращается к девушке за стойкой.

Джанни. Мариэлла, дай-ка нам два пива и пошли несколько бутылок виски нам домой.

Мариэлла. Хорошо.

Джанни. Эндрю! Хочу преподнести тебе сюрприз – показать первую любовь твоей жены тут, в Вольтерре. Не оборачивайся! Это сын нашего управляющего. Толковый парень. Из любви к Сандре начал учиться и стал врачом. И даже преуспел: он теперь первый ассистент профессора Дзанутти. Хочешь, познакомлю?

Эндрю. Почему бы и нет?

Джанни. В самом деле?

Эндрю. Да.

Джанни, войдя в зал, подходит к Пьетро

Форнари, серьезному молодому человеку лет тридцати; тот встает из-за стола, за которым играл в карты.

Пьетро *(сердечно)*. Кого я вижу! Джанни!

Джанни. Привет, Пьетро, ты в прекрасной форме!

Пьетро *(партнерам по игре)*. Извините, я сейчас...

Джанни и Пьетро направляются к Эндрю.

Джанни. Пойдем, я познакомлю тебя с господином Додсоном. С мужем Сандры.

Пьетро. Добрый вечер.

Эндрю *(пожимая ему руку)*. Очень рад...

Джанни. Эндрю — счастливейший из смертных, он женился на моей сестре.

Эндрю смеется.

Пьетро. Кстати, Джанни, а как Сандра?

Джанни молчит. Эндрю, оперевшись о стойку, смотрит на доктора Форнари, медленно потягивающего пиво.

Спальня Сандры. Ночь

Сандра в ночной рубашке просматривает разбросанные на кровати бумаги. До нее доносятся приближающиеся голоса.

Эндрю *(за кадром)*. Ну, вот и пришли. Я не ошибся?

Джанни. Нет. Оставь... оставь... Я сам закрою ворота...

Слышен стук ворот.

Эндрю *(за кадром)*. Спасибо. Дом такой огромный. С непривычки можно потеряться...

Джанни. Да, очень большой...

Сандра осторожно встает, гасит лампу, выходит в переднюю и прислушивается.

Джанни. Ну, спокойной ночи, Эндрю.

Эндрю. Спокойной ночи.

Джанни. До утра.

Эндрю. Кажется, в десять?

Джанни. Да, да, в десять, в муниципалитете. Найдешь свою комнату?

Эндрю. Да, спасибо. Спокойной ночи.

Джанни. Спокойной ночи.

Слышно, как закрывается дверь. Сандра гасит в коридоре свет, быстро возвращается, мгновение поколебавшись, закрывает дверь на ключ и садится на край кровати. Звук приближающихся шагов. Напряженная, встревоженная Сандра смотрит в сторону двери. Ручка поворачивается. Кто-то пытается открыть дверь. Потом слышатся удаляющиеся шаги. Сандра облегченно вздыхает и ложится.

Эндрю в постели, не может заснуть. Тиканье стенных часов сливается с доносящимся с улицы неясным шумом голосов.

Не спит и Джанни. Лежа в темноте с открытыми глазами, он курит.

К Сандре тоже не идет сон.

Вилла Паладжоне. День

Машина Сандры на большой скорости приближается в облаке пыли к въезду на виллу. Проезжает через ворота и останавливается во дворе. Когда шум мотора глохнет, мы слышим звуки «Прелюдии» Франка, исполняемой кем-то вдали на фортепьяно.

Пьетро Форнари ждет, сидя на невысокой каменной ограде. При виде Сандры он встает и идет ей навстречу. Сандра, в черной шляпе и очках, выйдя из машины, оглядывается. Ее внимание привлекают звуки музыки. Сандра смотрит вверх, возможно, на далекое окно. Потом идет навстречу Пьетро.

Сандра. Ты не представляешь, как я благодарна тебе за то, что ты пришел. Ты не изменился.

Пьетро. А ты стала еще красивее.

Сандра. Спасибо.

Сандра направляется к вилле, за ней Пьетро.

Сандра появляется в гостиной. Лицо ее напряжено. Затихают последние ноты «Прелюдии». Во внезапно наступившей тишине Сандра вдруг произносит.

Сандра. Мама!

Мать Сандры Коринна Вальд-Луццатти сидит за фортепьяно. Лицо ее сохраняет следы былой красоты. Кажется, она даже не слышала голоса дочери. Характерным для концертанток жестом она нервно разминает кисти рук, готовясь играть.

Сандра закрывает за собой дверь.

Снова звучит фортепьяно. Мать Сандры с воодушевлением исполняет свой любимый

пассаж. Сандра идет к фортепьяно. Мать увлечена игрой. Вошедший в гостиную доктор Форнари смотрит на синьору Вальд-Луццатти внимательно, словно наблюдает за поведением своей пациентки. Сандра, слыша звуки, говорящие ей о столь многом, в смятении закрывает лицо.

Мать внезапно забывает текст пьесы и нерешительно останавливается. Слышатся дисгармоничные звуки фальшивых аккордов. Мать исступленно бьет по клавишам сжатыми кулаками, потом, рыдая, падает на клавиши и сбрасывает на пол ноты. Сандра обращается к ней тихим, но твердым голосом.

Сандра. Завтра день рождения моего отца!

Мать, инстинктивно пытаясь заслониться от нее полным ужаса движением, вскакивает из-за фортепьяно и убегает.

Муниципалитет. Зал заседаний. День

В зале заседаний — невеста в окружении старших женщин. Слышатся взволнованные голоса.

Свидетель брачной церемонии. Мы ждем здесь больше получаса!

Отец невесты. Как можно так поступать с людьми? Позвольте мне поговорить с мэром...

Жених. Проявите уважение... Нельзя ли побыстрей?

Свидетель. Пожалуйста, поторопите...

Служащий. Вы совершенно правы... Но я здесь ни при чем, я передам все мэру, а решать будет он.

Кабинет мэра

У стола сидят люди, среди них Джанни.

Служащий. Господин мэр... поскольку синьора задерживается, нельзя ли пока зарегистрировать брак? Они ждут с десяти...

Мэр встает и надевает трехцветную ленту для отправления гражданского ритуала.

Мэр *(обращаясь к Джанни).* Извините, это всего несколько минут...

Эндрю стоит у большого окна.

«БМВ» Сандры останавливается посреди площади. Стая голубей взмывает в воздух.

Сандра и Пьетро входят в кабинет мэра. Сандра оглядывается, и ее внимание привлекает кто-то, кого зрители еще не видели. Это Антонио Джилардини, отчим Сандры, красивый, пожилой, с виду еще энергичный мужчина. Он встает и смотрит на Сандру с откровенной неприязнью. Помощник нотариуса, нотариус, мэр и еще один служащий встают, приветствуя Сандру. Джанни направляется к сестре.

Джанни. Господин мэр, позвольте представить вам мою сестру.

Мэр. Очень приятно.

Сандра. Добрый день.

Мэр. Вы знакомы с нотариусом Нотариани?

Сандра. Да, я со всеми здесь знакома. Здравствуйте.

Нотариус. Мое почтение.

Помощник нотариуса *(протягивая Сандре лист гербовой бумаги).* Вот дарственный акт. Будьте добры, прочитайте. Адвокат Джилардини уже дал свое согласие.

Джилардини. Совершенно верно.

Джанни. Я прочитал. Все в порядке. А ты почему опоздала?

Погруженной в себя Сандре слышится голос матери.

Голос матери. Чего тебе надо?

Ретроспективная сцена: вилла Паладжоне

Мать *(исступленно, обвинительным тоном).* Зачем явилась? Чтобы унижать меня? Не было тебя четыре года... и вот приползла, как змея! Пользуешься тем, что я больна... но я скажу Антонио, что ты явилась ко мне в дом, чтоб оскорблять меня. Он тебе покажет!

Сандра не может успокоиться, вспоминая недавнюю встречу с матерью.

Нотариус. Если не возражаете, можно приступить к подписанию документов.

Мэр *(Сандре).* Ваш брат сказал, что это вам мы обязаны тем, что сад вокруг вашего дома и прилегающая земля с завтрашнего дня станут общественным парком, который будет носить имя вашего многоуважаемого отца. От лица всех го-

Сандра – Клаудия Кардинале
Мать – Мари Бель
Сандра – Клаудия Кардинале

рожан хочу выразить вам самую глубокую признательность за этот щедрый дар.

Сандра вновь охвачена глубоким волнением.

Ретроспективная сцена: вилла Паладжоне

Мать сидит на краю кровати. Доктор Форнари только что сделал ей внутривенный укол.

Мать. Боишься, да? Твой отец... Не хочешь знать правду о своем кумире? А ведь в тебе тоже есть еврейская кровь. Ты такая же порочная, как он... Мелкие... робкие... грязные... тайные пороки.

Сандра *(торопливо, с усилием).* Мы с братом думаем, что лучший способ проявить ваши чувства и ваше уважение к нашему отцу – помочь нам пролить свет на его трагическую гибель.

Джилардини выходит из зала. Сандра провожает его взглядом.

Джанни и Сандра начинают подписывать дарственные акты. Эндрю стоит рядом.

Джанни. Ты была у мамы?

Нотариус. Мы закончили, господин мэр.

Мэр. Итак, церемония назначена на завтра, на десять утра. Заранее прошу прощения, из меня оратор никудышный. Но я постараюсь...

Сандра *(пожимая мэру руку).* Большое спасибо.

Мэр. Спасибо вам!

Сандра. До встречи, господин нотариус, до утра.

Нотариус. Всего вам доброго.

Из зала заседаний доносится громкий голос.

Джилардини *(обращаясь к Форнари).* Отлично! Вы-то мне и нужны! Очень кстати! Интересно, как это вам в голову пришло...

Пьетро *(робко).* Я... честное слово... не думал...

Джилардини. Вы должны были спросить у меня разрешения! И вы прекрасно это знаете...

Пьетро. Но, синьор Джилардини...

Жених с невестой и приглашенные наконец

входят в кабинет мэра. Джанни идет через зал к Сандре и Эндрю.

Джилардини *(кричит)*. ...потому вы и пришли сюда, чтобы как-то поправить дело!

Сандра *(решительно)*. Это я попросила доктора пойти со мной.

Джилардини. А! И, насколько я понимаю, жаловалась на то, как лечат твою маму! Говорила, что я забрал ее из клиники не для того, чтобы ей стало лучше, а из подлого расчета!

Джанни. Никто этого не говорил.

Джилардини в ярости выходит, но тотчас возвращается и, багровея, заключает.

Джилардини. Не пора ли нам, в конце концов, поговорить начистоту?

Сандра. Этого я и добиваюсь.

Джанни *(примирительно)*. Вам не кажется, что лучше побеседовать в другое время и не здесь?

Джилардини. Джанни прав... Поговорим об этом спокойно, в удобное время, в подходящем месте. Чтобы нечаянно не наговорить того, о чем потом мы можем пожалеть.

Эндрю *(вполголоса)*. Пойдемте.

Дом Вальд-Луццатти. Гостевая комната. День

Послеполуденное время. Сандра, завернувшись в махровую купальную простыню, подходит к туалетному столику. В зеркале отражается Эндрю в халате; сидя в кресле, он читает газету на английском языке.

Сандра. Возможно, кое-кто тогда нам и пытался намекнуть на это...

Эндрю, опустив газету, сосредоточенно смотрит на нее и курит.

Сандра. Теперь у меня нет никаких сомнений. Это они его выдали. Помню, когда пришло известие о смерти отца, мама больше не хотела видеть Джилардини. Она искала забвения в объятьях новых любовников! Вот тебе и доказательство их виновности.

Эндрю. Но ведь потом она вышла за Джилардини.

Сандра. Но это уже потом, потом... потом! Джилардини умел ждать. Он прекрасно знал, что мама, несмотря на любовников, отъезды, внезапные возвращения, в конце концов сдастся. Так и случилось. Мама заболела, и тогда они поженились. Джилардини стал хозяином в доме.

Рука Эндрю касается обнаженной спины Сандры. Та, вздрогнув, отстраняется и ложится на кровать.

Сандра. Он заявил, что надо навести в семье порядок. Решил заняться нашим образованием. Мы с Джанни никогда не ходили в школу. Учительница приходила к нам домой. И вот Джилардини решил отправить Джанни в лицей во Флоренцию, а меня – в интернат к монахиням. Для него было невыносимо, что мы обсуждали его действия.

Эндрю. Ну, это можно понять.

Эндрю встает с кресла, идет по комнате и останавливается у кровати, на которой лежит Сандра.

Сандра *(приподнимаясь на кровати)*. Джанни сразу же написал маме письмо. Он писал ей, что предпочитает умереть, чем ехать в лицей. И принял несколько таблеток веронала. В общем, симулировал самоубийство. А я была его сообщницей. Конечно, это ужасно, когда дети прибегают к такого рода шантажу, играют на чувствах родителей. Но мы росли в особенной обстановке. Ты не представляешь, сколько Джилардини попрекал потом нас этим симулированным самоубийством. Так или иначе, Джанни добился своего: мама воспротивилась его отъезду, и нас отдали в городскую школу. Мы втайне злорадствовали и держались в стороне друг от друга... В общем, мы придумали новую игру...

Эндрю прижимает жену к себе и нежно ее целует.

Сандра. Нас это очень забавляло.

Сандра мягко отстраняется от мужа, подходит к туалетному столику. Берет халат, надевает его.

Сандра. Мы оставляли друг другу записки в тайниках, которые каждый день меняли. Показать тебе?

Эндрю. Как хочешь...

Сандра останавливается в дверях, глядя на Эндрю.

Сандра. Пойдем.

Эндрю и Сандра выходят из комнаты. Сандра направляется к стене коридора и открывает окошечко в ней.

Сандра. Смотри, мы клали их сюда, в устье калорифера... или сюда (*Указывает на терракотовую вазу.*) В эту этрусскую вазу.

Сандра открывает деревянную шкатулку, где спрятаны ключи от квартиры матери. Берет их.

Эндрю. По-моему, какая-то не совсем здоровая игра... А?

Сандра. Почему нездоровая? Не думаю!

Сандра собирается открыть дверь. Эндрю подходит к ней и обнимает за плечи, словно желая помешать этим странным поискам.

Эндрю. Куда ты?

Сандра. Иди сюда.

Гостиная в покоях матери

Входят Сандра и Эндрю. Сандра направляется к алебастровому торшеру.

Сандра. А иногда — сюда, смотри! Идем!

Сандра открывает дверь спальни. Эндрю следует за ней. Сандра подходит к комоду, на котором выделяются белые часы с маятником в неоклассическом стиле.

Сандра. А здесь, в маминой комнате, — в часах с Амуром и Психеей.

Эндрю приближается к часам, берет записку, спрятанную среди мраморных фигур.

Сандра. Что ты там нашел?

Эндрю. Записку.

Сандра *(читает).* «Очень важно, очень срочно. Твой верный раб ждет тебя в водохранилище. Смотри, чтобы тебя не выследили». *(Смеется.)* Не так, выходит, это было важно и срочно, если записка пролежала столько лет.

Эндрю. Сколько же?

Сандра бросает записку. Идущий за ней Эндрю, в дверях мгновение поколебавшись, возвращается назад так, чтоб не видела жена, поднимает записку и прячет ее в карман. Затем выходит.

Гостевая комната. После полудня

Эндрю и Сандра в постели.

Сандра. Знаешь, кто этот «верный раб», который назначал мне свидание в водохранилище? Сын управляющего Пьетро. Он был влюблен в меня, а Джанни нас оберегал. Дома это было бы воспринято в штыки, разразился бы скандал...

Эндрю. Да, Джанни говорил мне...

Сандра. А что еще он говорил тебе?

Эндрю. Что истории из провинциальной жизни кажутся почти невероятными, когда ты вдали, но стоит вернуться — даже после долгого отсутствия, — и они вновь захватывают тебя. Я не хочу, чтобы это случилось с тобой, Сандра. Ведь прошло уже двадцать лет. Что бы тогда ни сделала твоя мать, сейчас она в таком положении... И вообще я уверен, что это неправда! То, что ты мне рассказала, ничего не доказывает. Вы с Джанни относились к Джилардини с недоверием, какое испытывает к отчиму или мачехе любой ребенок. Это нормально. Сандра, любимая... Я хочу увезти тебя из этого города как можно скорей.

Сандра. Ты ревнуешь меня к теням, которые бродят по этому дому?

Эндрю. Да, ревную ко всему... Я чувствую, что здесь есть что-то странное, какая-то сила, которая пытается отдалить тебя от меня, и мне страшно.

Сандра. Но ты же знаешь, что я люблю тебя. Люблю...

Сандра целует Эндрю, тот прижимает ее к себе.

Наплыв

Эндрю, уже одетый, входит в комнату.

Эндрю. Сандра...

Сандра спит.

Эндрю выходит, тихо прикрыв дверь.

Эндрю. Фоска, синьора отдыхает...

Сандра, только притворявшаяся спящей, рывком садится на краю постели и прислушивается, заплетая волосы в косу.

Эндрю. ...Не беспокойте ее. Я ухожу.

Фоска. Хорошо, синьор, хорошо.

Сандра спешит к окну и смотрит на улицу, желая убедиться, что Эндрю ушел.

Старое водохранилище снаружи, затем внутри. День

Сандра бежит к водохранилищу. Вдали вырисовываются бастионы и башни старой крепости. Почти остановившись, Сандра затем снова продолжает свой путь к водохранилищу. Сандра спускается по винтовой лестнице.

Сандра *(вполголоса)*. Джанни!.. Джанни!

Общий вид водохранилища. Сандра ищет брата. Она ступает осторожно, отражаясь во множестве луж на полу. Джанни на дальнем плане, спрятавшись за одним из пилястров, следит за ней.

Сандра. Джанни!.. Где ты?

Джанни показывается из-за пилястра.

Джанни. Здесь. Долго заставляешь ждать! Ты уверена, что за тобой никто не следил?

Сандра *(смеется)*. Нет, нет. Но предупреждаю тебя, Джанни, Эндрю нашел записку.

Джанни. Что делать!

Сандра. Зачем ты позвал меня сюда?

Джанни. Искал доказательства.

Сандра. Ты что-то хочешь мне сказать?

Джанни. Да, и очень многое...

Джанни садится рядом с пилястром. Заворачивает рукава свитера.

Джанни. Я хотел сделать это вчера вечером, но ты закрылась в своей комнате.

Сандра. А-а... так это был ты?

Джанни. Да. Ты запираешься на ключ от своего мужа? Бедный Эндрю! Так-то ты с ним обращаешься! Я думал, ты с ним счастлива.

Сандра подходит к Джанни. Прислоняется к пилястру.

Сандра. Я... я с ним счастлива. Пойдем домой, поговорим там.

Джанни. Наш дом здесь...

Сандра. Был когда-то, теперь уже нет!

Джанни оборачивается к Сандре и берет ее за руку.

Сандра. Чего ты хочешь?

Джанни смотрит на сестру. Сандра опускает глаза. Смотрит на свое обручальное кольцо. Руки Джанни лихорадочно пытаются разжать руки Сандры.

Джанни. Дай мне его. Только на день.

Джанни снимает кольцо с пальца Сандры и надевает на свой палец.

Сандра. Нет.

Руки Джанни сжимают руки Сандры.

Сандра. Ты безумец! Безумец, безумец...

Сандра делает последнюю попытку вернуть кольцо. Но Джанни не отдает.

Сандра. Отдай... ну, я прошу!

Джанни. Только до вечера!

Сандра, оторвавшись от брата, делает несколько шагов.

Сандра. Это смешно... Глупо... У тебя нет совести... Был бы ты со мной сегодня утром...

Ретроспективная сцена: вилла Паладжоне

Мать, еще в шоке, повторяет.

Мать. Два чудовища, чудовища... Мои дети... Вот они какие, мои дети... Он всегда прятался за этой дверью... Что ты желаешь знать обо мне? А вот я хочу знать, правда ли, мои дети – чудовища?

Водохранилище

Голос матери *(за кадром)*. ...правда ли, они – мои враги?

Взвившись с места, Джанни прикрывает Сандре рот рукой.

Джанни. Прошу, ни слова, а то я тебя возненавижу... Прошу тебя! *(Нежно обнимает сестру за плечи.)* Помнишь, как мы в первый раз пришли сюда? Ветер захлопнул дверь, и ты от страха заплакала. Ты боялась, что никто нам не придет на помощь...

Сандра *(улыбаясь)*. Значит, ты за меня беспокоился?

Джанни. И сейчас тоже, Сандра. Клянусь. Посмотри в маминой гостиной.

Сандра. Что там?

Джанни. Мой роман. Прочти его и все поймешь. Не веришь? Говорю тебе: ты все поймешь. Ты поймешь, почему я не хотел слушать о том, кого ты видела сегодня утром. Я знаю, но не хочу об этом говорить. Понимаешь, Сандра, я избавился от этого навсегда.

Сандра быстро удаляется. Под затихающий стук ее шагов по винтовой лестнице Джанни, оставшись в одиночестве, рас-

сматривает обручальное кольцо у себя на пальце.

Этрусский музей. После полудня

Джилардини нервно прохаживается по одному из залов Этрусского музея. Вдоль стен стоят саркофаги. Судя по всему, Джилардини заканчивает длинную речь.

Джилардини. Мне очень неприятно впутывать вас в дела, которые вас не касаются...

Эндрю с кинокамерой на плече и туристическим путеводителем в руке внимательно слушает Джилардини.

Джилардини. ...но вы производите впечатление умного человека. В общем, вот что я вам скажу, синьор Додсон. Я разыскал вас потому, что хочу просить об одном одолжении. Я хотел бы передать вам все бумаги, касающиеся управления наследством Джанни и Сандры. Сделайте любезность, передайте им, что я не намерен впредь заниматься их делами. И не желаю их больше видеть. Простите меня.

Джилардини вынул из кармана носовой платок. Он выглядит взволнованным, хотя в его жестах есть какая-то напыщенность.

Эндрю. Синьор Джилардини...

Эндрю делает несколько шагов по направлению к Джилардини.

Эндрю. Если я правильно понял, сегодня вы должны прийти с нотариусом во дворец. Я думаю, вам лучше самому поговорить об этом с Джанни и Сандрой.

Джилардини *(с жаром)*. Нет! Ноги моей не будет больше в этом доме!

В соседний зал входит смотритель. Джилардини, смущенный появлением смотрителя, переходит в другой зал. Эндрю следует за ним. В конце зала появляется смотритель. Джилардини придвигается к Эндрю и возбужденно говорит вполголоса.

Джилардини. Вы не представляете, сколько я сделал для этих ребят и их матери! Немыслимые вещи! Если бы не я, их наследство пошло бы на ветер... А оно в целости и сохранности. А эта несчастная женщина? Скажите, что бы с нею стало, если бы я о ней не заботился? И я всю жизнь буду о ней заботиться, пусть знают. Я... На свои скудные средства... Без чьей-либо помощи.

Эндрю. Я думаю, вам следует поговорить с Сандрой и Джанни. Между вами и так уже достаточно недоразумений...

Джилардини резко поворачивается к Эндрю.

Джилардини. Недоразумений? Вы называете это недоразумениями? Да вы... вы шутите! Как я могу спокойно слушать эти намеки?

Эндрю. Прошу вас, синьор Джилардини... Прошу вас...

Джилардини. Все потому, что они были отвратительно воспитаны. Я сам виноват, что уступил, когда не должен был уступать.

Эндрю. Я знаю, что вы имеете в виду. Сандра мне рассказывала.

Джилардини в удивлении оборачивается.

Джилардини. Ах, так?

Эндрю. Конечно. Она говорила мне о трудном отрочестве Джанни и о его попытке самоубийства, чтобы шантажировать мать. О его тревогах. Это очень часто бывает в таком возрасте.

Джилардини *(с сомнением)*. Не думаю.

Эндрю. Сандра говорила мне и о своем романе с сыном управляющего, доктором Форнари. Но с тех пор много воды утекло.

Джилардини. Бедный доктор Форнари! Он вполне приличный человек. Милый синьор Додсон, доктор Форнари не то что любил Сандру... он, как бы это выразиться... прямо-таки боготворил ее. Это и понятно, Сандра в шестнадцать лет была уже красива, как сейчас, к тому же... она из гораздо более знатного рода.

Эндрю. Наверное, мать Сандры смотрела косо на их слишком тесную дружбу, а по городу, как всегда бывает, пошли пересуды...

Джилардини. Помилуйте, совсем не эти беды разрушили семью моей жены. Совсем иное.

Эндрю. А что? Не можете сказать?

Покои матери. Кабинет. После полудня

В комнату, отодвигая тяжелую портьеру, входит Джанни. Стараясь не шуметь, он движется на цыпочках. Сандра, сидя в кресле у зажженного камина, все еще поглощена чтением рукописи.

Джанни. Ну, что ты молчишь? Не нравится? По-моему, неплохо, хотя я могу и ошибаться.

Сандра *(тихо, с яростью)*. Ты кому-нибудь показывал этот кошмар?

Джанни. Конечно. Издателю.

Джанни подходит к сестре и садится рядом с ней в кресло у камина.

Джанни. Но когда книга будет издана...

Сандра. Она не будет издана.

Джанни. Почему? Ты что, все принимаешь на свой счет? *(Отводя от Сандры взгляд.)* Это же роман, плод фантазии.

Сандра. Никто не поверит, что это фантазия.

Джанни. Ты о ком? О кучке местных сплетников? Какое нам до них дело?

Сандра откидывается в кресле. Джанни встает и идет к окну, потом садится у ног Сандры.

Джанни. Разве мы должны таиться из-за провинности, которой не совершали? Ты мещанка, Сандра, но я не таков. Мне наплевать на то, кто что подумает. Хотя забавно представить себе, какие у них будут рожи, когда они прочтут: «Моя жажда не утихала, а становилась все сильней. Я набрасывался на податливое тело моей сестры, будто на врага, которого собирался растерзать, и все мне было мало...» Ну, хорошо написано?

Сандра *(глухо)*. Хватит! Ты хуже их... Чего ты хочешь? Сколько ты возьмешь, чтобы уничтожить это?

Джанни. Сколько? Этому нет цены! Потвоему, я должен отказаться и от денег, и от успеха? Судя по твоей реакции, успех будет немалый... А ты знаешь, я тщеславен.

Сандра. Так сколько же ты хочешь?

Джанни кладет голову Сандре на колени.

Джанни. Скажи мне только...

Он отстраняется и растягивается на ковре.

Джанни. ...почему ты хочешь, чтобы я уничтожил свою книгу?

Сандра. Твоя книга может стать оружием в руках наших врагов.

Джанни. Только из-за этого?

Сандра. И из-за этого тоже.

Джанни. Почему ты избегала меня все эти годы?

Сандра. Не я, а ты... Ты даже не приехал на мою свадьбу... а приехал сюда.

Джанни. Знаешь, Сандра, в день, когда я узнал о твоем замужестве, со мной случилось что-то странное. Какое-то недомогание, какой-то судорожный приступ, достойный романтического героя. Ты не знаешь, в детстве никогда со мной такого не бывало. Я испугался и приехал сюда. С тех пор как мы расстались, прошли годы. Все это время я редко думал о тебе, о нашем отрочестве. Жизнь изменилась так внезапно, что, казалось, прошлое зачеркнуто раз и навсегда. Мне хотелось все увидеть, все познать, захотелось путешествовать, влюбляться. И я влюблялся. Много раз. Столько, что это перестало иметь значение. А понял это я в тот день, когда ты написала мне, что выходишь замуж. Я сразу вспомнил все – наше молчание, беседы, мое томление, беспокойство...

Сандра слушает, подперев лицо рукой и чуть заметно улыбаясь.

Джанни. ...прогулки по кручам, бессонные ночи, и главное, – как я был счастлив, когда я был с тобой. Я испытывал это чувство, будучи еще ребенком, в том возрасте, когда еще не до́лжно знать любви. Только ты можешь понять меня, помочь мне. Потому что сама боишься одиночества и неожиданных воспоминаний, боишься вновь услышать голос, увидеть цвет... Мне захотелось описать эти ощущения в сказке, но ребенок, испытавший взрослые чувства, вырос и не может вновь обрести утраченную невинность.

Джанни кладет голову Сандре на колени. Руки Сандры приподнимают голову Джанни.

Сандра. Я не могу тебе помочь.

Джанни *(сжимая запястья сестры)*. Прошу тебя! Побудь со мной еще немного!

Сандра. Не могу.

Сандра гладит голову Джанни, лежащую у нее на коленях, и с нарастающим волнением вспоминает их детство.

Сандра. Знаешь, Джанни, в маминых бумагах я нашла твое детское письмо. Тебе было лет восемь-девять. Мама тогда уехала на гастроли. Ты писал: «Дорогая мама, я рад, что ты благополучно приехала в Вену. Мы с Сандрой уже сделали домашние задания. Твой кораблик я еще не запускал. Я был очень занят в своем садике». Когда мама вернулась из Вены, она привезла нам много подарков. Помнишь?

Джанни. Да... да... да...

Слышно, как открывается дверь. Потом – шум удаляющихся шагов. Сандра очнулась от волнующих воспоминаний. Джанни встревоженно приподнимается. Эндрю закрывает за собой стеклянную дверь гостиной, Сандра догоняет его.

Сандра. Эндрю!

Эндрю останавливается, потом с деланным спокойствием произносит.

Эндрю. О! Я хотел тебе сказать, что пригласил Джилардини и доктора Форнари к восьми часам на ужин. Ты уж постарайся.

Эндрю уходит, оставив Сандру одну.

Столовая и гостиная в покоях матери. Вечер

Стол накрыт со вкусом, хоть и заметно, что на скорую руку.

Джанни. В сущности, твой муж правильно сделал, что пригласил Джилардини. Это будет вечер всеобщего примирения. Сандра, постарайся быть с ним полюбезней! Все вздохнут с облегчением.

Джанни закуривает и подходит к Эндрю, который сидит на диване, потягивая виски. Джанни наливает выпить и себе.

Джанни. Сандра, выпьешь чего-нибудь? Света маловато, но все равно лучше, чем неон. У вас в Америке он тоже так распространен?

Эндрю *(холодно)*. В конторах и барах – да. Но в более изысканных местах сейчас входят в моду свечи.

Джанни. Понятно...

Джанни. А тебе известно, что цвета обладают определенным клиническим воздействием? Мне говорили, что красный, например, возбуждает чувственность.

На стеклянной двери видно отражение доктора Форнари, который входит и встречается с Сандрой посередине гостиной.

Эндрю. Впервые слышу.

Пьетро. До свидания, Сандра. Извини, но я никак не могу остаться. Я сегодня дежурю в больнице и уже опаздываю.

Джанни. Нет, минутку. Сначала поужинаем! Попроси его, Сандра. Он тебе не откажет!

Пьетро. И все-таки придется отказать и ей!

Джанни *(сестре)*. Конец света! Он тебя больше не любит! Ты должна настоять!

Пьетро *(беря Сандру под руку)*. Мне правда очень жаль, что я не могу принять твое приглашение...

Сандра. Ничего страшного, Пьетро. Не обращай внимания.

Сандра и Пьетро, разговаривая вполголоса, садятся на банкетку. Эндрю, встав с дивана, выходит из гостиной в холл. Пьетро встает ему навстречу, чтобы поздороваться.

Пьетро. Добрый вечер. Как дела?

Эндрю *(холодно)*. Добрый вечер.

Эндрю подходит к жене.

Эндрю. Что случилось, дорогая?

Сандра. Ничего.

Чувствуется общее смущение. Вдруг громко, ясно звучит голос Джанни.

Джанни. Это я виноват! Сандру рассердил мой роман. Она считает меня худшим из живущих ныне писателей. Не стоило показывать ей мою книгу. Хотя кое-кому она нравится. И я очень рад, что наконец нашел то, чего мне не хватало, – название.

Джанни отпивает глоток виски. Затем продолжает.

Джанни. «Медведицы мерцающие звезды...» *(Обращаясь к Эндрю, иронично.)*

Это Леопарди, читал?

Эндрю *(резко)*. Нет.

Джанни *(иронично)*. Конечно. Я так и думал.

Джанни, продолжая прохаживаться, начинает читать «Воспоминания» Леопарди.

Джанни.

«Медведицы мерцающие звезды.
Не думал я, что снова созерцать
Привычно буду вас над отчим садом
И с вами разговаривать из окон
Того приюта, где я жил ребенком
И радостей своих конец увидел...»[1]

Воцаряется молчание. Слышно, как открывается дверь.

Входит Фоска, приближается к Сандре и говорит ей на ухо.

Фоска. Адвокат Джилардини...

Сандра. Хорошо, пусть войдет.

Сандра, явно нервничая, встает с диванчика и направляется к брату. Тем временем Эндрю идет навстречу вошедшему Джилардини.

Пьетро. Добрый вечер.

Эндрю. Добрый вечер, синьор Джилардини.

Джилардини. Прошу вас...

Джилардини протягивает руку Сандре. Но жест его не находит ответа. Смущенный Джилардини опускает руку.

Джилардини. Я так рассердился на тебя, Сандра, что поклялся: ноги моей не будет больше в этом доме. Видишь, я откровенно признаюсь тебе. Но твой муж проявил такое понимание, такое благородство, он так настаивал, что я... Давайка постараемся не ссориться, ради общего блага, ладно? Привет, Джанни.

Джанни. Привет.

Эндрю *(стараясь рассеять общую неловкость)*. Адвокат, не хотите чего-нибудь выпить?

Джилардини. Да, да, охотно...

Пьетро *(извиняющимся тоном)*. Мне очень жаль, Сандра, но я должен идти, уже поздно...

Джанни *(вновь с иронией)*. Ты такой смешной, Пьетро. Ты никогда не изменишься.

Сандра. Пусть идет, раз ему нужно.

Джанни. Видишь? Защищает тебя, как в детстве.

Эндрю. Сандра, это я пригласил доктора к нам на ужин. Сегодня я имел долгую беседу с синьором...

Джилардини. Джилардини.

Эндрю. Извините, синьор Джилардини. Воды?

Джилардини. Да, пожалуйста.

Эндрю. Он отнюдь не возражает против того, чтобы перевезти вашу мать обратно в клинику, если вы считаете, что ей там будет лучше...

Столовая. Вечер

Ужин уже начался, атмосфера остается напряженной. Словно в ответ на предыдущую фразу Эндрю, Сандра сухо произносит.

Сандра. Сегодня утром я уже говорила об этом с Пьетро, так что незачем повторять мне его мнение.

Джилардини. Ты думаешь, что это я ему внушил...

Пьетро *(вмешиваясь)*. Извините, синьор Джилардини, лучше я сам объясню. *(Обращаясь к Сандре.)* Я сказал тебе, что думал, и не собираюсь от этого отказываться. На вилле твоя мать может пользоваться удобствами, которых в клинике, к сожалению, нет.

Сандра угрюмо слушает.

Пьетро. Пойми, Сандра, предлагая способ лечения, я исходил не столько из научных теорий, сколько из того, что я знаю о твоей матери. Синьор Джилардини согласился, чтобы я провел кое-какие эксперименты, учитывая и результат твоего сегодняшнего посещения.

Джилардини. Да, представь себе, мама весь день повторяла сиделке, что хочет присутствовать завтра на церемонии.

Сандра и Джанни недоуменно переглядываются.

Джилардини. Значит, она поняла. К тому

---

[1] Перевод А.Наймана. – *Прим. переводчика.*

же если раньше она через несколько минут все забывала, то на этот раз... ведь правда, доктор?

Пьетро. Да.

Сандра *(резко)*. Вы что, правда собираетесь привезти маму завтра на церемонию? Я прекрасно знаю, вы скажете, что это безопасно, потому что на всякий случай напичкаете ее лекарствами.

Джилардини ставит бокал. Потом с деланным спокойствием произносит.

Джилардини. Что ты имеешь в виду? Выражайся ясней.

Сандра *(твердо)*. Именно то, что я сказала!

Эндрю *(вмешиваясь)*. Сандра, прошу тебя! Мы собрались, чтобы попытаться прийти к согласию, а не для того, чтобы затеять новую ссору.

Джилардини *(обращаясь ко всем)*. Какое там согласие! Вы слышали, что она сказала? Уж я-то ее знаю! Знаю, что означает этот ее враждебный, хлесткий вид. Какое может быть согласие?

Джилардини гневно бросает салфетку на стол.

Джилардини. Поговорим начистоту.

Сандра *(грозно)*. Да! Начистоту!

Джанни с беспокойством слушает спор.

Джилардини. Как же! Когда с тобой хотят говорить откровенно, хотят помочь тебе, ты отстраняешься. Ведешь себя уклончиво, становишься несговорчивой, агрессивной!

Джилардини встает. Доктор Форнари пытается его удержать.

Пьетро. Синьор Джилардини!

Джилардини *(выходя из себя)*. До какой такой правды ты хочешь докопаться? Я знаю лишь одну. И именно ее ты хочешь скрыть. Вы понимаете, что она замышляет? До меня только сейчас доходит!

Эндрю тоже встает, чтобы успокоить гостя.

Эндрю. Прошу вас, успокойтесь!

Джилардини. Она готова обвинить свою мать и меня, своего отчима, в ужасном злодеянии, чтобы утвердить собственную невинность, чтобы похоронить то свинство, которое мы годами старались покрыть, как кошки прикрывают свои испражнения! Ну нет! Плевать мне на твои паскудства!

С этими словами Джилардини покидает столовую. Эндрю следует за ним, пытаясь удержать его.

Эндрю. Синьор Джилардини... прошу вас... прошу вас...

Догнав Джилардини, Эндрю преграждает ему дорогу к двери. Потом тоном, не терпящим возражений, говорит.

Эндрю. Стойте! Послушайте! Вы не можете так уйти. Вы должны назвать все своими именами. Я хочу знать, что вы имеете в виду.

Сандра. Да, да, говори... говори...

Эндрю оставляет Джилардини и быстро возвращается в столовую. Эндрю подходит к двери столовой. Сандра продолжает говорить. Возвращается и Джилардини.

Голос Сандры *(за кадром)*. Какая мне разница! Все равно мне не на кого рассчитывать... даже... *(Обращаясь к Джанни.)* На тебя.

Джилардини *(яростно)*. Нашла на кого рассчитывать! Как он может тебе помочь? *(Обращаясь к Джанни.)* Ты говорил ей, сколько раз я помогал тебе улаживать твои делишки? К счастью, у меня есть доказательства! Я мог бы засадить твоего рыцаря за решетку... и не исключено, что я это сделаю, раз дело принимает такой оборот. Он приходил ко мне и ныл, угрожал самоубийством, хвастался своими наследственными немощами и кровосмесительной любовью...

Джанни вскакивает, бросает салфетку и выходит из кадра. Эндрю за ним.

Джилардини. Это просто смешно!

Эндрю берет Джанни за руку, разворачивает к себе и с силой хватает за шиворот.

Джанни *(испуганно)*. Че... чего тебе?

Эндрю. Посмотри на меня. Почему ты ему не отвечаешь?

Джанни *(все более неуверенно)*. А что мне говорить?

Эндрю *(яростно)*. Ну, не молчи!

Джанни. Мне нечего сказать...

Эндрю. Почему ты не оправдываешься? Ну!

Джанни. ...нечего...

Эндрю *(кричит).* Почему ты молчишь? Подлец!

С этими словами Эндрю с силой отбрасывает Джанни к стене.

Сандра *(кричит).* Оставь его, не надо!

Эндрю и Джанни дерутся. Эндрю ударяет Джанни в ухо и швыряет его в угол. Джанни со сдавленным криком освобождается от хватки Эндрю, который налетает на стол. Форнари удерживает Эндрю.

Сандра. Нет! Нет!

Пьетро. Довольно!

Закрыв лицо, пошатываясь, Джанни делает несколько шагов прочь, но Эндрю, вырвавшись из рук доктора, вновь кидается на него и ударяет с дикой яростью, так что Джанни падает на стол, круша посуду. Сандра пытается помочь брату. Джанни тыльной стороной ладони вытирает рот, из которого сочится кровь. Эндрю появляется в дверях, собираясь продолжить борьбу. Джанни отбегает на середину зала. Прикрыв лицо руками, сдавленно кричит своему зятю.

Джанни. Хватит! Прошу тебя! Умоляю!

Сандра бросается к Эндрю, стараясь удержать его. В дверях появляется Форнари.

Сандра. Эндрю, остановись! Прошу тебя!

Эндрю старается вырваться из рук Сандры. Тем временем Джанни в глубине пытается укрыться в кабинете матери.

Сандра *(кричит).* Прошу тебя! Оставь его! Оставь!

Кабинет матери

Джанни распахивает окна и, обессиленный, наваливается на подоконник. Слышен голос Сандры, обращающейся к Эндрю.

Сандра *(кричит за кадром).* Нет, не надо! Не бей его!

Сандра оставляет мужа и бежит, опережая его, к двери комнаты, где укрылся Джанни. Решительно запирает дверь и вынимает ключ. Сжимает ключ в руке.

Сандра. Оставь его, оставь! Не трогай его!

Сандра прислонилась к двери.

Сандра. Отвечай: ты веришь мне или им? Ну?

Эндрю *(с усилием, взволнованно).* Я верю женщине, которую я знал и на которой женился. Чего бы только я ни отдал, чтобы и дальше верить тебе...

Эндрю, не в силах побороть волнение, прислоняется к стене и прижимается к ней лицом.

Эндрю. Мне... мне стыдно, что я вынужден копаться в твоем прошлом!

Сандра *(медленно).* Я ждала от тебя другого ответа.

Эндрю. К сожалению... мне больше нечего сказать...

Кабинет матери

Джанни подходит к двери и прислушивается. Платком он промокает кровь, сочащуюся изо рта.

Сандра *(за кадром).* А мне вот есть что добавить. Когда нас с ним разлучили, я осталась совершенно одна и была в отчаянии. Но когда пришло письмо от Джанни, где он умолял меня приехать, я ответила отказом. К сожалению, эта ужасная клевета... бросила на нас тень. И обострила связывавшее нас чувство. Нам абсолютно не в чем было упрекнуть себя. Мы лишь хотели доказать всем и самим себе, что нас связывает пламенная верность памяти отцу... и нашему народу.

Эндрю. Сандра... и ты тоже должна забыть о прошлом раз и навсегда.

Эндрю встает и подходит к Сандре, стоящей посреди гостиной. Страстно прижимает ее к себе.

Эндрю. Уедем отсюда как можно скорей.

Сандра *(отстраняясь и глядя ему прямо в глаза).* Нет. Как нам теперь жить вместе? Нам больше нечего сказать друг другу, бедный Эндрю... По крайней мере, мне так кажется...

Эндрю *(прижимаясь к Сандре).* Неправда...

Сандра. Потому что ты не осмелишься сказать мне то, что ты думаешь, а я устала повторять тебе то, чему ты не веришь. Я это прекрасно понимаю... Даже если ты подавишь в себе желание спрашивать

меня: «А правда то, что говорят в Вольтерре?..»

Сандра отстраняется и смотрит Эндрю в глаза.

Сандра. Нет, это невозможно, Эндрю. Нет. Я останусь здесь. Я ничего не забуду, пока я жива. Я не умею забывать и не нуждаюсь в прощении. Потому что я сама никого не прощаю.

Эндрю с безграничной нежностью целует руки Сандры.

Кабинет матери

Джанни, освещенный пламенем камина, сжигает свою рукопись и с тяжелым вздохом откидывает голову на спинку кресла. Джанни бросает в огонь еще одну тетрадку. Вдруг он слышит, как щелкает замок. Встает.

В темноте удаляется Сандра. Джанни идет за ней и останавливается на пороге двери, ведущей в салон.

Джанни. Сандра...

Сандра *(тихо)*. Эндрю уехал.

Джанни делает несколько шагов. Он выходит из тьмы, и мы видим, как лицо его светлеет и меняет выражение.

Джанни *(со все более заметной иронией)*. Вот это номер! Видишь? Даже он тебе не помог, когда ты в этом нуждаешься! Он уходит со сцены. Комедия окончена. Бедняжка Сандра! Ну и что ты станешь делать? Побежишь за ним, будешь пытаться заарканить? Слушай, давай останемся с тобой вдвоем, как будто этих лет и не было. Останься хоть на несколько дней...

Приблизившись к сестре, Джанни обнял ее за плечи.

Джанни. ...а потом решишь.

Сандра вырывается из объятий Джанни и отступает на несколько шагов.

Сандра *(сдерживая гнев)*. Тебе не стыдно? Джанни *(повышая голос до крика)*. Чего? Того, что у меня хватает смелости сказать то, о чем ты даже не осмеливаешься подумать? Но это правда! И ты прекрасно это знаешь!

Джанни догоняет Сандру. Схватив ее за плечи, разворачивает ее к себе.

Сандра. Нет!

Джанни. Или ты боишься, что твоя вера не устоит?

Сандра. Пусти, Джанни! Ты мне омерзителен.

Сандре удается высвободиться, но Джанни хватает ее снова; она отбивается.

Джанни. Ты в самом деле так считаешь? Нет, ты знаешь, что я прав!

Сандра, вырываясь, рвет рубашку Джанни, тот вновь набрасывается на нее.

Джанни *(в лицо сестре, не давая ей передышки)*. Ты вроде тех девиц, которые становятся монашками не потому, что верują, а из-за несчастной любви. Они больны желанием и превращают свою чувственность в мистицизм, и умерщвляют свою плоть только ради наслаждения!

Испуганная Сандра, прислонившись к двери, ведущей в комнату матери, нащупывает ручку. Открыв дверь, пытается укрыться за мебелью в углу.

Голос Джанни *(за кадром)*. И, не испытывая удовольствия от своих мучений, они упорно преследуют тех, кому, в отличие от них, не свойственны комплексы вины. Ты сама сказала, что была в отчаянии от одиночества. И чтобы не чувствовать больше связи со мной, с нашим прошлым, решила побывать в концлагерях, в местах, где страдал наш отец.

Джанни судорожно сжимает пальцы Сандры, а затем нежно гладит ее руку.

Джанни. Ты скрыла свое чувство ко мне под маской жертвенности. Ты придумала себе мораль, дающую тебе право преследовать несчастную больную и негодяя. И ради этого благородного дела ты позволяешь уехать мужу, который тебя любит...

Рванувшись, Сандра высвобождается из насильственных объятий Джанни. Джанни сжимает в кулаке клочок черного крепа от платья сестры. Сандра метнулась в угол. Джанни в гневе бросает лоскуток на пол.

Джанни. Может быть, я циник... вор... посредственность... скопище пороков, но я еще способен на поступок...

С этими словами Джанни приблизился к Сандре и взял ее за запястье.

Джанни. Ради тебя я сжег свою книгу, Сандра. Ты такая молодая, такая красивая...

Сандра. Отпусти...

Джанни *(прерывающимся голосом).* Стань такой, какой ты была...

Сандра. Нет...

Джанни. Какими мы были...

Сандра. Нет...

Они соскальзывают на пол и ведут мучительную борьбу. В кадр попадают часы с мраморными фигурами Амура и Психеи.

Джанни. Помоги мне, побудь со мной...

Сандра. Пусти, пусти...

Джанни. Подожди! Не покидай меня! Умоляю... Не уезжай... ты не можешь меня снова бросить! Заклинаю тебя...

Сандра. Пусти... Пусти...

Джанни. Я сжег свою книгу... Поверь!

Сандра. Не верю...

Джанни *(с нарастающим отчаянием).* Если ты уедешь, я покончу с собой. Я сделаю это, клянусь.

Сандра. Ерунда.

Джанни. На сей раз это правда... это не шантаж. Если ты уедешь... если ты уедешь... для меня все кончено!.. Смотри... смотри!..

Джанни, судорожно открыв ящик комода, вытаскивает пузырьки с лекарствами.

Джанни. Я все приготовил! Клянусь тебе...

Сандра встала. Она обессилена, лицо ее измученно.

Джанни. Вот, смотри! Видишь? Поверь мне... Клянусь... Не веришь, да? Увидишь!

Сандра. Для меня тебя уже не существует, Джанни...

С этими словами Сандра поворачивается и выходит из комнаты. За кадром слышатся сдавленные рыдания Джанни.

Сандра появляется на пороге спальни. Прислоняется к дверному косяку. Одежда ее в беспорядке.

Стол с разбросанными на нем вещами, каким его оставил, уезжая, Эндрю. К бутылке виски прислонено его письмо жене. Сандра берет письмо, разворачивает и читает.

Голос Эндрю *(за кадром).* Дорогая Сандра, я уезжаю в Рим и завтра же отправлюсь в Нью-Йорк. Надо ли говорить, что с этого момента я жду тебя? Спрашивать тебя мне не о чем. Я уезжаю потому, что знаю: тебе нужно побыть одной. Прошлое всегда помогало мне сделать правильный выбор. Да будет Господу угодно, чтобы твой выбор привел тебя ко мне. До свидания, любимая.

Сандра безутешно плачет, откинув голову на спинку кресла.

Спальня матери

На комоде у кровати рядом с бокалом еще лежит развернутое письмо Джанни к Сандре. Вокруг разбросаны успокоительные таблетки. Сандра читает письмо Джанни.

Голос Джанни *(за кадром).* Сандра, я совершенно одинок, и я в отчаянии, я жду, я жду тебя, сможешь ли ты побороть свое отвращение ко мне? Я на дне пропасти, нету мрачней ада...

Лицо лежащего на кровати Джанни покрыто испариной. Яд уже оказывает свое действие. Джанни вытирает рот и с трудом садится на кровати.

Голос Джанни. Мне страшно... прости, Господи... не покидай меня...

Опираясь на руку, Джанни отчаянно взывает о помощи.

Джанни. Мне страшно, страшно... страшно... страшно... Не хочу умирать... не хочу... помогите...

Но силы изменяют ему. Джанни со стоном валится на кровать от еще более острого приступа боли.

Джанни. Помогите! Помогите... помогите... помогите... я не хочу умирать...

Джанни с трудом приподнимается, прислоняется к спинке кресла.

Джанни. Не хочу умирать... не хочу умирать... а!..

Ванная Сандры. Рассвет

Крупным планом Сандра, медленно вытирающая лицо белым махровым полотенцем. Вдали звонят к заутрене.

Спальня матери

Джанни добредает до комода и опирается на него. Его страдания нестерпимы.

Джанни *(стонет)*. ...не хочу... не хочу...

Джанни падает на пол и, цепляясь за ковер, пытается добраться до двери. В слабом свете от окна Джанни ползет по ковру. Обессилев, Джанни валится на пол.

Джанни *(шепчет)*. Сандра... Сандра...

Сад Вальд-Луццатти. День

Камера медленно панорамирует с ветвей векового каменного дуба на пейзаж Вольтерры, а затем на участников торжественной церемонии памяти профессора Вальд-Луццатти, среди которых мэр и раввин. Нотариус говорит с дамой в черном и своим помощником. Позади проходят Джилардини и мать Сандры в черном.

Нотариус. Я прекрасно помню тот апрельский вечер сорок второго года...

Нотариус умолкает, остальные в знак приветствия обнажают головы. Собравшиеся здороваются с матерью Сандры и с Джилардини.

Мать и Джилардини, ответив на приветствия, занимают место в углу сада.

Комната Сандры

Сандра в своей комнате. На ней белый костюм, в руках белый платок. Она отдергивает занавеску, потом смотрится в зеркало на туалетном столике. Решительно покрывает голову платком. Завязав платок, задумчиво смотрит на секретер. На секретере лежит письмо, написанное Сандрой Эндрю.

Голос Сандры *(за кадром)*. Твои надежды — это и мои надежды, Эндрю. Ты хотел испытать меня, и я не обманула твоего доверия. Скоро мы опять будем вместе. И тогда, свободная от призраков и угрызений совести, я буду такой, как ты мечтаешь. Обнимаю тебя. Сандра.

Сад Вальд-Луццатти

Стела, покрытая белым полотнищем. Мэр делает несколько шагов в сторону Джилардини и смотрит на часы.

Мэр. Я думаю, можно начать церемонию. Уже давно пора.

Джилардини. Пожалуйста... пожалуйста.

Мэр *(обращаясь к двум полицейским в форме, указывает на мемориальную доску)*. Возложите сюда...

Полицейские берут венок и направляются к мемориальной доске. Полицейские возлагают лавровый венок к мемориальной доске. Надпись на камне: «Бешеным нацизмом отнят у науки, у близких и любимых, вырван из жизни». Мэр тем временем зачитывает торжественное обращение.

Мэр *(за кадром)*. Дамы и господа...

Джилардини и мать Сандры слушают мэра.

Мэр. ...в нашем городе знаменитый ученый впервые получил официальное признание...

Подъезд и лестница дома Вальд-Луццатти

Сандра, спустившись по лестнице, сталкивается с Фоской, возвращающейся с покупками.

Сандра. Добрый день.

Фоска. Добрый день, синьора.

Сандра. Фоска! Скажите синьорино Джанни, что я пошла на церемонию, уже поздно...

Фоска. Хорошо, синьора.

Фоска, поднявшись по лестнице, идет по коридору. Ставит сумку и стучит в дверь комнаты Джанни.

Фоска. Синьорино... синьорино Джанни... *(Повышая голос.)* Синьорино!

Фоска поворачивает ручку, и дверь открывается. Фоска входит в комнату, затем выходит и продолжает поиски. На мгновение задерживается.

Сад Вальд-Луццатти

Сандра пришла на место церемонии. На миг она останавливается и вслушивается в слова оратора.

Мэр *(за кадром)*. ...благодаря своим достоинствам и уму... Но помним мы его не только в связи с этим...

Сандра приближается к группе приглашенных. Мэр умолкает и снимает шляпу. Другие, приветствуя Сандру, следуют его примеру.

Мэр. Вспоминая свое детство, мы непре-

менно вспомним и Эммануэле Вальд-Луццатти...

Доктор Форнари взбегает по лестнице. Посередине первого пролета, услышав сверху голос Фоски, останавливается и смотрит вверх.

Фоска *(за кадром)*. Доктор, доктор!..

Пьетро. Что такое?

Фоска. Не могу найти синьорино Джанни, его комната пуста!

Пьетро. Вы всюду искали? И в ванной?

Фоска. Я посмотрела только в спальне.

Пьетро решительно поднимается по лестнице.

Пьетро. Поищем-ка получше.

Фоска оглядывается, затем направляется к двери, ведущей в покои матери.

Пьетро возвращается к порогу. Собирается спускаться, но, увидев Фоску, идет ей навстречу.

Пьетро. Здесь нет.

Он останавливается рядом с ней на пороге покоев матери.

Фоска *(вполголоса)*. Смотрите, дверь не заперта...

Доктор открывает дверь и входит в комнату, Фоска за ним. Фоска направляется было в глубину салона, но доктор Форнари ее удерживает.

Пьетро. Нет, Фоска, сюда.

Пьетро открыл дверь в спальню матери. На полу – тело Джанни. Форнари входит в комнату.

В зеркале на дверце шкафа видно, как доктор Форнари склоняется над безжизненным телом Джанни и щупает пульс. Фоска со стоном закрывает лицо руками. Доктор осторожно опускает руку Джанни и покрывает его лицо лежащей рядом черной шалью Сандры.

Сандра сбрасывает полотнище, покрывавшее бюст ее отца. Присутствующие обнажают головы, полицейские отдают честь. Раввин делает несколько шагов и, открыв священную книгу, читает заупокойную молитву.

Раввин. Izkor eloim levota et nefese Emmanuel Wald Luzzatti, Shealah lehaie aolam abba in nefesh Avraam Izhaq Veiaaqov, Asher em Haiim Began-Eden[2].

Сквозь стеклянную дверь видно, как доктор Форнари спускается по лестнице, открывает дверь во двор и поднимается по лесенке, ведущей в сад.

Раввин продолжает молитву.

Раввин. Боже многомилостивый, обитающий в высотах, дай обрести ему упокоение блаженное под крылами Твоего присутствия...

Сандра плачет.

Раввин. Владыка Многомилостивый, приобщи к сонму вечно живых душу его, и да воспрянет он в час воскресения с праведниками, поверженными во прахе. Ибо сказано у пророка Исайи: «Оживут мертвецы Твои, восстанут мертвые тела! Воспряните и торжествуйте...

К месту церемонии подходит доктор Форнари.

Раввин *(за кадром)*. ...поверженные во прахе», ибо роса Твоя, о Господи, светоносна. И земля извергнет мертвецов, а живым их ближним ниспошлет блаженство.

Доктор Форнари медленно приближается к собравшимся. Голос раввина временами заглушают порывы поднявшегося ветра.

Раввин. ...и да продлится оно в благодати, справедливости и утешении. Да будет на то воля Твоя. Аминь.

Все. Аминь. ❑

Перевод с итальянского Наталии Ставровской

[2] Да помянет Бог душу Эммануэле Вальд-Луццатти, отошедшего в вечность, и да приобщится душа его к сонму вечно живых Авраама, Исаака и Иакова, пребывающих в саду Эдем *(древнеевр.). – Прим. переводчика.*

В первые пятнадцать лет нашего знакомства Марина Бувайло писателем не объявлялась. Читатель – да, замечательный, что и не мудрено при таком стаже: с поэтом Александром Величанским дружила чуть ли не с детства. А сама – психиатр, милый и верный товарищ, неиссякающий источник сердечного энтузиазма. И еще устный рассказчик увлекательных историй, призванных объяснить (и оправдать), ну, например, полуторачасовое опоздание. Достоверность этих рассказов была так условна, так откровенно художественна, что и тогда они воспринимались как особый род прозы: хрупкий сюжетный каркас, деконструктивизм фатальных невзгод и временных накладок.

И как неузнаваемо все это переродилось на бумаге! Проза Бувайло не знала переходного возраста, она явилась нам взрослой и совершенно готовой. Живущая в человеке Литература вышла в другое (родное) пространство и тотчас обрела свободу и уверенность движений.

Теперь это стало обязательной частью всегда внезапных посещений родного города (последние шестнадцать лет Марина живет в Лондоне): наступает момент, когда она начинает изобретательно прятать глаза, как разоблаченный фокусник. Значит, сейчас откроется сумка и появится очередная рукопись, а между присутствующими начнется азартная игра «кто быстрее схватит». Любопытно, что опередить друг друга стараются даже те люди, для которых чтение является своеобразной (и довольно тягостной) профессией. У этой загадки нет простого объяснения, но гипотезы имеются.

Объяснение еще осложняет то обстоятельство, что нас, честно говоря, не очень увлекает новая проза на старый лад: «Владимир подошел к окну и долго глядел на...» На что именно он глядел, можно легко дописать, сообразуясь с погодными условиями. Почему же так интересно читать небольшие повести Марины Бувайло, написанные простым слогом и совершенно не желающие выходить за пределы заявленного жанра? Может быть, потому что эти Маринины «Владимиры» – вольноотпущенники литературы. Их жизнеподобие заявлено изначально, но очень скоро обрастает множеством сомнамбулических свойств. Мечтательное, идущее поверх тематики склонение фабулы. Начала и концы повествования завязаны, как платок под перегревшейся подушкой.

Это чистой воды «фикшн», вымысел, но особая естественность диалогов и ритм сюжетных колебаний уверяют нас в том, что истории Марины Бувайло и не придуманы, и не «списаны с жизни». Скорее, прожиты за другого в каком-то сне наяву – в бесконечном мгновенном столбняке.

Что такое проза, все же не очень понятно. Может быть, как раз способность к таким снам о другом. То есть проявленный действиями персонажей уникальный душевный склад автора.

Михаил Айзенберг

Первые прозаические вещи Марины Бувайло были напечатаны в 1995 году почти одновременно в трех российских журналах: «Календарь» в «Новом мире» (№ 12), «Still Nacht» в «Звезде» (№ 10) и «Сникерсы и розы» в «Семье и школе» (№ 9 – 10). – *Прим. ред.*

Марина Бувайло

Сценарий

Затасканное, но многообещающее начало – кладбище, похороны, женщины в черных шляпах, мужчины в черных галстуках, монотонная утешающая и примиряющая скороговорка священника в направлении ближайших родственников, чуть поодаль друзья, еще дальше, у дерева или за высоким могильным камнем, еще одно присутствующее лицо, вся поза которого/которой обозначает не просто присутствие, но и особенную роль в прочитанной с конца истории. К середине церемонии должна появиться туча, и дождь обязательно должен пойти, чтобы дать возможность имущим открыть зонтики, щедро придерживая их над головами неимущих, – такая сцена будет хорошо смотреться. Дождь склоняет головы, ссутуливает плечи, по двое-трое под одним зонтом участники расходятся к машинам, оставив героя наедине с историей. Дождя не было, солнца, впрочем, тоже, и стоял я не в стороне, а в неплотной толпе. Народу больше, чем обычно, потому что хоронили Виктора. Мать, приехавшую из России и занявшую мое место в палате, в которой Вик прожил свои последние месяцы, окружали соотечественники. Они поглядывали на нашу группу, рассредоточившуюся по дорожке и в проходах между могилами, со смущенным и недружелюбным интересом. Любопытные взгляды давно перестали волновать меня, я привык к ним и больше не возбуждаюсь, не радуюсь, не раздражаюсь от непрерывного внимания. Наконец закончилось. Провели под руки мать, я поклонился, она посмотрела сквозь меня. Мы тоже пошли к выходу, гадая, кто же из нас снова сведет оставшихся.

«Повернуть голову вправо? Смотреть на тебя, пока ты идешь к двери, или лучше устало прикрыть глаза?» Я только что подсунул Вику еще одну подушку и собирался принести из кухни чай и сэндвичи. «Как ты видишь это? Крупным планом лицо умирающего? Камера останется в комнате или проводит тебя на кухню? Наплыв – лицо друга, вздох, скупая мужская слеза, – бедный Вик». «Заткнись», – сказал я. Его выписали из больницы, он поправлялся после первой пневмонии. Непосредственной опасности уже не было, но он был очень слаб. Мы оба знали, в чем дело. Первым узнал я. Вик был без сознания. «Хотите провериться?» – спросил меня врач. Я пожал плечами. Зачем? Лечить можно только симптомы. Симптомов у меня не было. Пока? Я не хотел знать. Успеется. Мне хватило одного шока. Тогда это было только началом, страшной экзотикой, не то что теперь.

Вик оказался никаким актером. Даже не плохим. Просто не актером. Странно, что я,

славящийся своим умением выбирать нужных мне людей, не хотел этого видеть. Он был пластичен, легок, фотогеничен, но актером он не был. Если бы он мог хотя бы оставаться самим собой перед камерой, у него был приятный мужской баритон, хорошая улыбка, ну, появился бы еще один обаятельный актер, играющий самого себя. Камера замораживала его, и даже я не мог с этим справиться. Я так долго не приступал к съемкам, что это превратилось в своего рода шутку. Когда мы наконец начали, я понял: не финансовые ограничения и не утрированная обнаженность сценария останавливали меня, в конце концов я укладывался и в меньшие суммы, а сценарий... что ж, это был мой сценарий. Я боялся, я знал, что не получится.

Да я и не давал ему оставаться самим собой. Мне нужен был мой герой. Я придумал его, и таким, как я придумал, он и был мне нужен. На самом деле я плохо его знал, на разных этапах я придумывал разного Вика и злился несоответствию. То есть я все знал про него: как он любит сидеть – заплетя ноги вокруг ножек стула, как, нервничая, облизывает шрам на губе, любит индийскую еду и фрукты, любит детективы и вообще может читать все что угодно, любой текст, мне казалась, что бездумно, но иногда он комментировал, и я пугался, это не соответствовало моему ви́дению его. Я говорил с ним о сделанных лентах, о своих планах, но никогда не спрашивал его мнения. Когда он перестал разговаривать, меня мучило, что я не знал, о чем он думает, я знал его привычки, но не мысли. Если бы я был уверен в том, что я ему нужен, я вернулся бы. Это больше всего мучило меня. Нужен? Вернуться? Теперь будет легче.

Разделяло нас больше, чем связывало. Прошлое, будущее, вкусы, манеры, образ жизни, отношение к вещам – меня раздражала его привычка хватать мои ручки, галстуки, носки, он мог спокойно выпить чашку кофе, которую я сделал для себя. Мелочи, конечно, но они бесили меня. Мне ничего не стоило бы оплачивать самому все счета, но Вик с идиотским упорством настаивал на том, что мы платим пополам, и ради этого держался за свою работу, которую ненавидел, и ныл, и жаловался, что тратит на нее время.

Яркое зимнее небо, окольцованное свинцовыми тучами, – объектив, направленный на землю? Разноцветные змеи празднично снуют в просвете. Каше́ сужается, стараясь приблизить, поймать добычу, но, нарушая законы кинематографии, змеи ускользают и плещутся в серо-зеленых столбах, косо спускающихся от диафрагмы к стремительно темнеющей траве. Я вздрогнул, плотный ряд машин двинулся вперед, передо мной образовалось пространство, и меня подгоняли нетерпеливым гудком. Дорогу между домом и больницей я выбирал в зависимости от погоды и настроения. Безлюдный холм и небо с никем не управляемыми воздушными змеями привели меня в мистический ужас. Я рассказал Вику, и он потребовал, чтобы мы поехали туда немедленно. Я погрузил его со всеми капельницами в машину, и мы поехали, но змеев уже не было, просто скучный серый холм. Вик надулся, как будто это я отменил представление.

Антибиотики делали свое дело, и на какое-то время начинало казаться, что больница – это просто страшный сон, о котором надо забыть как можно скорее. Мы возвращались к обычной жизни, даже чуть более активной, чем обычная, как бы стараясь наверстать упущенное и запастись впрок. Однажды в один из таких промежутков мы оба проснулись раздраженными, цеплялись друг к другу по любому поводу и в конце концов подрались. Мы и раньше иногда дрались, сил и вспыльчивости было у нас примерно поровну, и, покатавшись по полу, мы остывали, Вик напихивал свои вещи в мешок и уезжал к себе. Через несколько дней мы мирились. На этот раз то ли я задел его по носу, то ли он сам в свалке стукнулся, но хлынула кровь, и это нас охладило. Зажимая нос кухонным полотенцем, Вик ушел в ванную, шарахнув по дороге табурет, а я, посидев и отдышавшись, взял мокрую губку и салфетки и собрался вытирать кровь, достаточ-

но обильную, чтобы растечься по светлым кафельным плиткам и образовать лужу в форме Африки с густыми маслянистыми краями и противной малиновой серединой, в которой отражалась неоновая лампа. Я бросил салфетки на лужу и приготовился сгрести их газетой, вида крови я не боюсь, принимать предосторожности казалось мне, да и сейчас кажется, нелепостью, скорей всего я уже заразился, может быть, первым, если нет, я по каким-то причинам иммунен, когда появившийся Вик схватил меня за руку. В первый момент я решил, что он недодрался или заново обиделся из-за газеты, газета была его. Он вытирал пол, поливал дезинфекцией, а я сидел на стуле, глядя на брезгливо скривленную физиономию с распухающим носом, и мне хотелось выть. Вик к себе не уехал, мы целый вечер просидели вдвоем, разговаривая об *этом*.

Мы первый и наверное последний раз говорили об этом нормально, без шуток и страха. «Какого дьявола ты лезешь на рожон? Хоть бы перчатки надел». «Не подумал», – сказал я вяло. «Почему ты не хочешь сделать анализ? Боишься узнать? Боишься оказаться положительным? Или отрицательным?» Нам в голову не приходило гадать – откуда? И у меня, и у Вика было достаточно возможностей набраться всякой гадости еще до того, как осознанная опасность сделала нас всех намного осмотрительнее.

Ветер носит горстку сухих кленовых листьев. Намокая и высыхая за долгую осень, листья потеряли цвет и стали похожи на сушеных летучих мышей. С жестяным скрежетом они собираются в маленькую стаю посредине площади и начинают кружиться в хороводе, постепенно превращающемся в смерч.

Казалось несомненным, что по окончании съемок мы должны разбежаться, но неожиданно провал, во всяком случае, мое субъективное ощущение провала фильма сблизило нас. Мы оба чувствовали себя виноватыми друг перед другом: я за то, что втравил его, необоснованно разбудил тщеславие и подставил на неудачу; он потому, что ощущал себя ее виновником. Конечно, ерунда, но я не пытался разубедить его.

Провал толкнул нас друг к другу, мы чувствовали себя, как соучастники преступления, боящиеся потерять друг друга из виду. Кажется, я достаточно хорошо объяснил Вику разницу между тем, что я хотел сделать, и тем, что получилось. Во всяком случае, ни на редкость сдержанно-нейтральная пресса, ни вполне приличный кассовый успех не утешили его. Вику не терпелось промотать свои деньги, и мы объехали со всех сторон Средиземное море, валяясь на пляжах, напиваясь, объедаясь в местных кабаках, пока Вик не достиг своей цели и не объявил, что возвращается. Мы вернулись и зажили размеренной и добропорядочной жизнью, как престарелая супружеская пара. Готовили ужин, по утрам бегали в парке. Однажды к нам привязалась лохматая псина и какое-то время трусила между нами, влюбленно поглядывая то на одного, то на другого. «Как ты думаешь, – спросил Вик, замедляя шаг, – если мы усыновим ее, кто из нас станет ее папой и кто мамой?» К счастью, за неразборчивым животным прибежала хозяйка.

Я почти перестал смотреть чужие ленты, во всяком случае, сделанные теми, кого мог бы считать своими соперниками. Не из зависти или боязни подпасть под чье-то обаяние. Все мы копаемся в одной и той же помойке сюжетов, символов, приемов, выхватывая и пристегивая к своему лоскутному одеялу, называемому творчеством, куски, выброшенные на поверхность. Мне достаточно понимания того, что почти все, что мы делаем, – повторение, более или менее удачное, находок, сделанных кинематографом за время его существования. Поняв это для себя, я перестал бояться повторить кого-то. Повторов не избежать. На каком уровне – вот что имеет значение. Но когда ухватился, кажется, за что-то новое и начинаешь потихоньку подтягивать, а потом видишь, что это же тянут на себя и все остальные, и не только те, кто склеивает свой мир из кусков ленты, а... Как-то Вик затащил меня на концерт знако-

10 Зак. 111

мого джазиста, который не столько играл, сколько косноязычно объяснял, что он хотел сыграть, если бы такая музыка существовала. Музыкант был толстый, потный и какой-то убогий, но из его невнятного бормотания мне было понятно, что он тоже пытается прорваться в мир, в котором его стучание по клавишам приобретет первичный смысл, а не просто повторение фокусов, придуманных другими. Концерт этот загнал меня на несколько дней в тяжелую депрессию. Tabula rasa – вот что мы ищем. Найдешь, как же!

Можно сделать фильм бессмысленных разговоров. Фильм, в котором ничего нет: ни напряжения ожидания, ни побед, ни поражений, ни хэппи энда – ничего, кроме ежедневных рутинных разговоров, мелкого раздражения, услышанных и неуслышанных слов, слов, не несущих информации. Такая симуляция жизни. «Как поживаете, наконец-то пошел дождь, какая противная погода, видишь, он-таки добился своего, не забыть бы приготовить молочнику деньги, ох, как мерзко, не выпить ли яду, господи, что они слушают, что за вкус, и на полную мощность...» Думаю, что ушедший с такого фильма зритель ничего не потеряет – жизнь бессмысленнее самого бессмысленного фильма.

И теперь уже Вик орал мне: «Соберись, начни заниматься делом, нечего разлагаться!» Возвращаясь из школы, где он обучал детишек отбиваться ракеткой от мяча, пинать мяч ногой, стучать по нему клюшкой, битой, почему-то всегда мяч, и в приступах ревности я воображал его в компании какого-нибудь регбиста, – возвращаясь домой, он заставал меня в халате, вяло проглядывающим газету над остывшим кофе.

Я спрашивал себя, люблю ли я его, способен ли я любить кого-нибудь. Что такое любовь вообще. На расстоянии, например, я люблю своих детей, часто думаю: Дэвиду понравится эта книга, надо повести сюда Вирджинию, не забыть бы рассказать это детям – и, бросив все, хватаюсь за телефон. Но когда они появляются на каникулах – реальные Дэвид и Вирджиния, – занятые своими проблемами, отношением с миром и со мной, тоже не настоящим, а придуманным ими, таким полубогом, получудовищем, о котором говорят и пишут разное и быть в родстве с которым лестно и скандально одновременно, когда они появляются и мне надо справляться с их капризами, требованиями, настроением, любви моей надолго не хватает, и при первой возможности я отправляю их назад к жене. Когда-нибудь я пожалею об этом, я знаю.

Тридцать четвертый день рождения запомнился мне не только тем, что после него жизнь моя изменилась радикально по всем параметрам, которыми я определил свою жизнь. Запомнился он мне тоской, навалившейся на меня еще накануне, когда я раскрыл поздравительную открытку какой-то незнакомой идиотки. Она поздравляла меня с *тридцатипятилетием,* вершиной творческой и личной жизни. Хотелось бы мне узнать, что она имела в виду. В первый момент я отправил открытку в мусорное ведро, к целой куче других таких же бесмысленных поздравлений, но потом откопал и прочел снова. Жена застала меня сидящим на полу посреди разбросанного бумажного мусора, бессмысленно уставившимся на открытку с выведенным золотом числом 35.

Когда меня спрашивают, для кого я делаю свои фильмы, я всегда отвечаю: для тех, кто их смотрит. Но делаю я их только для себя. Во всяком случае, с тех пор как перестал заботиться о том, как воспримут фильм моя мать, мои друзья, кучка профессионалов, чьим мнением я дорожил да, в общем, и до сих пор дорожу, только перестал делать поправки на их реакцию. Доброжелательные критики пишут о неортодоксальности, осмыслении, использовании, недоброжелательные – о нарочитой запутанности, извращенности, погоне за кассовым успехом, элитарности, буффонадных эффектах, жестокости. Противоречиво и несправедливо, если рассматривать каждое положение по отдельности. А в целом так и есть. Я не вижу никакого противоречия в том, что профессио-

нально сделанный фильм, фильм, который нравится мне, нравится еще и мальчишкам с булавкой в носу. И наплевать, если они не замечают всего того, что привлекает эстетов и профессионалов.

Вероятно, я свернул не в ту аллею, потому что обнаружил, что вокруг никого нет. Только тяжелые черные птицы враскачку бродили по могилам.

За достигнутой вершиной предполагается спуск, эта дура не только украла у меня год жизни, но и сообщила – вот и все, дорогой, дальше некуда, дальше ты не станешь моложе, красивее, талантливее, счастливее. Кто бы поверил, что бездумная поздравительная открытка может привести рассудительного и самоуверенного человека, каким я видел себя тогда, в полную растерянность, даже не растерянность, распад. Выкарабкавшись с трудом из депрессии, я вяло занялся доработкой сценария, который должен был снимать. Время шло, меня подгоняли, продюсер звонил ежедневно, я нервничал, выпивал по десять-пятнадцать чашек кофе, чтобы привести себя в рабочее состояние, потом накуривался травы, чтобы заснуть. Жена то пыталась подбодрить меня и была терпелива и внимательна, то не выдерживала и отвечала криком на мои крики. Однажды в ослепляющем раздражении я выорал ей, что продажные мальчишки интересуют меня намного больше, чем она. Дитя сексуальной революции, жена моя отнеслась к этому гораздо спокойнее, во всяком случае, внешне, чем я сам. Даже расспрашивала сочувственно. Немногим мог я тогда похвастаться – полустрастные, полубрезгливые уединения с одноклассником. Привлекали меня другие, но этого глуповатого парня я не стеснялся. Потом, позже, тоже почти случайные – я очень мало делал для этого, никогда не появляясь в «специальных» местах, – встречи, – я никогда не выбирал их, они подходили сами, немедленно угадав меня. То, чего не подозревала моя жена, знакомые, друзья, безотказно чувствовали такие мальчишки. Я очень редко позволял себе подобные разрядки.

Я хотел сделать фильм о сомнениях, страхе, боли, тяжести узнавания себя, вышла вполне банальная сентиментальная история. Почему-то именно самые главные для меня куски не держались. Разваливались, превращались в фарс, становились неумело сделанным искусственным глазом на глупеньком, но живом лице. И не Вик тому вина. Вик для меня был главнее фильма. Я не отказался от Вика, чтобы сохранить его возле себя, и не сумел сделать его актером.

Больница, дом, больница, дом, больница, опять больница – мы уже почти привыкли к этому. По очереди мы впадали в отчаяние, перемежающееся слепой надеждой, а вдруг, вдруг это лекарство поможет, вдруг найдут новое, вдруг организм сам сделает рывок и справится – время от времени кто-нибудь рассказывал о чьем-то чудесном исцелении. Потом мне стало ясно, что надежды нет, Вик слабел, худел, и, главное... главное, он постепенно превращался в ребенка, младенца. Легко обижался, начинал плакать, легко успокаивался, сердился, радовался, глаза перестали настороженно щуриться и сияли на обтянутом кожей лице вполне бессмысленно. Он не отпускал меня, и я почти переселился к нему в палату, уезжая домой только на ночь, а иногда и вовсе не уезжая. Трудно даже объяснить, что я чувствовал, на какое-то время я потерял свою способность смотреть со стороны и жил такой же растительной жизнью, как и Вик. Вик полностью принадлежал мне, он был мой, как никогда раньше. Моментами он разговаривал совершенно разумно, словно оборванные провода соединялись в его мозгу. Ему было страшно. Я спросил: «Хочешь, мы уйдем вместе?» Вик радостно засмеялся: «Ты тоже заболел?»

Никогда не жил я так собранно и рационально. Я поговорил с несколькими врачами и вывел среднее арифметическое того, что они давали Вику. С прикрепленной к Вику медсестрой я подробно обсудил все возможности и решил, что все-таки больница лучше, чем дом, – не надо заботиться о еде и помощь всегда под рукой. Я перевез свои вещи в квартиру Вика и сдал дом. Я составил заве-

щание, простое и толковое. Я разобрал свои бумаги, начатые вещи, решил, что я хочу закончить сам, что можно оставить – кому-нибудь пригодится, – что надо уничтожить. Я купил «дневник делового человека» и составил жесткое расписание. К грохоту моей пишущей машинки Вик привык, но для больницы она не годилась, и я освоил маленький компьютер, пристраивал его на койке Вика, так, чтобы, открыв глаза, Вик видел меня. Десять лет такой работы, и я стал бы самым плодотворным сценаристом, но даже наиболее оптимистично настроенный доктор больше года жизни Вику не давал.

Если бы кто-нибудь сумел объяснить мне, чем любовь отличается от ревности, желания, зависимости, спокойной удовлетворенности, потребности находиться в одном пространстве, ненависти, стыда, потребности сделать объект любви совершенным, чтобы завидовали, уничтожить, чтобы никому не достался. Все это в сочетаниях и по отдельности я мог пережить в течение одного дня.

Когда я обнаружил, что жена моя направо и налево делится тем, что я считал даже не своей тайной, а, скорее, запретной постыдной бездной, выплескивающейся из меня, если я ослаблял контроль... Разрешал ли я себе такую разрядку, выпив лишнего, или, наоборот, напивался, чтобы разрешить? Когда я обнаружил, что она обсуждает мои проблемы с какими-то малознакомыми мне людьми – общих друзей у нас было немного, – я спокойно собрал свои вещи и ушел из дому. Не потому, что я чувствовал себя преданным, просто отпала единственная причина, по которой я сохранял форму семейной жизни. Какого черта, если все всё равно знают.

Вик появился на приеме у Майкла и сразу обратил на себя мое внимание, скорее негативно. Прищуренными глазами, быстрым ящеричьим вскидыванием языка к верхней губе, настороженно-развязной жестикуляцией. Мы оказались в одной кучке, и я спросил, откуда он. Он вздернулся, как будто мой вопрос показался ему верхом неприличия, но ответил... Чтобы успокоить его, я похвалил его английский, он хмуро кивнул и отошел к другой группе. Я стал наблюдать за ним сначала искоса. Заметив, что это раздражает его, вполне открыто. Сексуальные привязанности Майкла не секрет, и Вик не был случайным гостем. Одного взгляда на Вика было достаточно, чтобы понять, что он еще не до конца смирился с тем, что он знает о себе, и ему неловко от откровенного поведения хозяина дома, и вообще неловко в незнакомой компании. Держался он настороженно и подчеркнуто независимо, переходя от группы к группе, охотнее задерживаясь, если там оказывались женщины. Я слишком хорошо знал, как это чувствуется. Я снова подошел к нему и спросил, киношник ли он. Он сказал, что нет, и снова отошел. Кажется, я обиделся, потому что несколько раз за вечер подходил к нему и почти открыто задирал. Он действительно совсем неплохо говорил, но мои каламбуры, цитаты, модные недавно, но уже редко употребляемые, лингвистические остроты были ему недоступны. Он понимал, что над ним скорей всего смеются, но до конца уверен не был и боялся показаться дураком и вспылить без причины. Я слишком хорошо знал, как это чувствуется, и дразнил его сознательно.

За восемь лет, прошедших с тех пор, как я ушел от жены, я сделал два хороших и один по-настоящему хороший фильм, провел пару лет целибатом, сменил несколько любовников и любовниц, пытаясь разобраться, кто же я, но, главное, я перестал, почти перестал стыдиться себя. Перестал мерить себя глазами других. Не так уж мало.

Как бы защищая своего гостя от моих острот, Майкл положил ему руку на плечо. Внезапно мне стало скучно, и я ушел. Выпрыгнув из яркого пятна включившейся у подъезда лампы, я по газону, чтобы не обходить, отправился к машине. Вик стоял у окна и смотрел на меня, меня не видя за двойным световым занавесом – изнутри и снаружи. Вик стоял в световом сэндвиче, и тени капель приклеились к нему серыми веснушками. Я задержался под дождем, рассматривая, запо-

миная эффект. И, как бы слизывая веснушку, Вик высунул язык и коснулся верхней губы, где справа, я заметил еще раньше, лиловатые морщинки сходились к тонкому белому шраму. Господи, как потом, уже через несколько недель, я вспоминал этот шрам (уходящий в точечно темнеющую после не очень тщательного бритья колючесть) и нервное облизывание, и вообще все, что успел схватить, – наползающие на переносицу брови, плотные золотые волоски на кистях. За несколько недель я написал сценарий, родившийся из мгновенного визуального ощущения, придумал героя, отдал ему свои мысли, потребности и побуждения, влюбился в него и перенес свою влюбленность на того, кто мне этого героя невольно подарил.

Этот фильм был обречен на провал еще до того, как я решился позвонить Вику.

Мне нужно было успеть закончить намеченное, и я не давал Вику сдаться. Заставлял есть, жить, переворачивал, сажал в кресло, ставил, поддерживая, у окна. Я предпочитал все делать сам. Смотреть со стороны на картонно-плоское, бесцветное тело в руках розовых, смуглых, коричневых медсестер, с профессиональной осторожностью и деловитостью передвигающих его, было невыносимо. Я спокойно оставлял Вика на их попечение, когда мне приходилось отлучаться по делам, но в остальное время справлялся сам. Это не было трудно, и было приятно чувствовать, что он горячий, влажный, живой.

Проще всего было узнать телефон у Майкла, но по многим причинам мне не хотелось делать этого. Не хотел расспросов, не хотел, чтобы Майкл предупредил его о моем звонке, не хотел услышать от Майкла об их отношениях, это стеснило бы меня, а так я мог притвориться, что не понял, и вообще не хотел напоминаний о той вечеринке. Нас не представили, и я надеялся, что он не сразу свяжет мое имя с неприятным типом, который задирал его. Окольными путями нашел его телефон, придумал предлог – сцена в России, хочу кое-что уточнить; долго размышлял, куда пригласить, – ни в коем случае не домой, но куда? на деловой ланч в ресторан? в клуб? там придется пить, что он пьет? водку? может подумать, что специально спаиваю. Лучше всего на студию, ему будет интересно, и выглядит солидно. Дел на студии у меня в то время не было, но я их придумал, долго сидел перед телефоном, набирая номер и кладя трубку на последней цифре, а когда, наконец, позвонил, телефон не отвечал. Я много раз пробовал, все решительнее, увереннее, привыкнув, что его нет, и вдруг он ответил. Трубка дернулась и выпала из ладони, повисла, крутясь на ручке кресла, и я дал отбой. Было мне в то время сорок два, и с разными людьми приходилось мне общаться, но... Посидев, немного успокоился, прорепетировал и позвонил еще раз. Вик сказал: «О'кей».

Зимние промозглые ветры пробивались сквозь арки в больничный двор, приносили неизвестно откуда серые, скрежещущие листья, закручивали в хоровод. Я перестал подносить Вика к окну, вывозил на коляске в холл, к пальмам, к ярким глянцевым цветам, похожим на искусственные под неоновым солнцем. Но Вик и там не оживлялся, продолжал смотреть перед собой, пусто, никак. Я спрашивал себя, что он понимает? Иногда мне казалось – понимает все. Жестоко заставлять его жить, но мне оставалось работы месяца на полтора-два. Потом я возьму его домой. Я все приготовил заранее – дозу, действующую наверняка, даже если нас найдут быстрее, чем запланировано.

Был день рождения Дэвида, и я вернулся позже обычного. У Вика опять сидел священник в черном платье, с розовыми мягкими губами, простриженными в плотной серебряной растительности, губы и густо-коричневые глаза, и серебряное – брови, оправа очков, тяжелый крест на груди. Вика навещали часто, но ненадолго, приносили цветы, стояли недолго, переговариваясь негромко между собой, спрашивая меня осторожно, что сказал врач. Разные люди заходили, наши общие друзья, полузнакомые, русские, какие-то совсем мне не знакомые. В больницу можно было приходить когда угодно, но я

сам попытался упорядочить посетителей, назначив часы посещений, стараясь приурочить свои отлучки к этому времени, чтобы Вику не было скучно одному, а мне не тягостно смотреть на их псевдосочувственные лица. Священник появлялся чаще других и оставался дольше.

Привыкнув за время нашей средиземноморской эскапады к касаниям во время сна – раньше одна мысль о прикосновении просто так, вне страсти, к чужому обнаженному телу вызывала тошнотное, брезгливое передергивание, гусиную кожу, – я решился купить не двуспальную кровать, конечно, двуспальная кровать была бы слишком даже по меркам Вика, плюющего на внешние условности, завернутого целиком в условности внутренние, хотя именно двуспальная кровать могла относиться к внутренним условностям. Короче, я купил прекрасный, безумно дорогой диван, легко раскладывающийся, и поставил его в эркер так, что над головами у нас было много неба. Дом мой, слишком большой для одного человека, вытянут в высоту, я специально выбирал такой, и каким наслаждением было слышать внизу на кухне, как он мчится на запах кофе, прыгая через ступеньки.

Раздаривать себя, делиться всем булькающим, кипящим, раздирающим. После съемок, измотанный, раздраженный из-за того, что не получается, я знал, что не получается, работаю я всегда одинаково, сценарий, свой ли, чужой, для меня только план, я меняю его, вписываю куски на ходу, естественно, при такой работе то, что происходит вне сценария, настроение, даже недосып, непосредственно влияют на исход фильма, как ни уверяй себя в том, что умеешь держать себя и свою работу в отдельных коробочках.

Выкидывая мусор из квартиры Вика, я обнаружил видеозапись этого злополучного фильма и пересмотрел его. Включил, чтобы взглянуть на еще здорового Вика, и неожиданно стал смотреть профессионально, вполне отрешенно. Замечая получившиеся моменты; их оказалось не так уж и мало, но в целом фильм, конечно, очень слабый. И на Вика, здорового, с плотной загорелой шеей, я смотрел отстраненно, просто как на актера в уже сделанном фильме. Настоящий Вик ждал меня в больнице.

Сколько же просочилось в фильм суетных моментов, в нем было все, что тогда занимало меня. Сидения у телефона, вдруг позвонит, спросит что-то; подбросив его к метро, уезжая со съемок, я всегда спрашивал безразлично: кого-нибудь подвезти в город? – зная, что машины у него нет, но машины не было и у помощницы оператора, милой заикающейся женщины, они устраивались вместе на заднем сиденье и болтали тихонько, явно стесняясь вовлекать меня в свою болтовню, к счастью, она выходила раньше, и остаток пути мы проезжали вдвоем, высаживая его у метро, я говорил, что-нибудь вроде – посмотри такую-то сцену или обрати внимание на вот этот момент и звони, если что-то хочешь спросить, меньше потеряем времени на съемках; я приезжал домой и ждал звонка. Герой приходит домой и спрашивает с порога: «Мне звонили?» – и весь вечер бросается к телефону и говорит нарочито лениво: «Слушаю» и уж совсем другим голосом: «Да-да, к сожалению, мне сегодня некогда, я очень занят». И обида, что не звонит, и раздражение на непрошеные звонки, и придумывание важных причин, по которым надо позвонить самому. Записав сцену, я отдал ее Вику, как посылают анонимную любовную записку: с тайным желанием – пойми; со страхом – вдруг поймет. Два дня ждал. Вик не позвонил. Но сцена неожиданно получилась хорошо, пожалуй, одна из лучших.

Серебряный священник слегка потянул розовые губы в улыбку, и усы приподнялись опрятной щеточкой. «Я думаю, – сказал он, – что нужно пригласить мать Виктора. Виктор хочет ее видеть». «Вик не хочет видеть свою мать, я спрашивал его. Вик не хочет видеть ни мать, ни сестру. Они никогда не были близки. Он не хочет, чтобы мать видела его. Не хочет, чтобы она знала, что с ним». – «По-видимому, Виктор переменил

свое решение». – «Вик не в состоянии переменить решение, он просто не понял, сейчас он соглашается со всем, что ему предлагают».

У нас мало было общего, но кое-что было. Опыт иностранца. Англия не менее замкнутая в себе страна для парня, выросшего в Южной Африке, даже если у тебя с рождения британский паспорт, и мать, говоря о доме, имеет в виду не дом в Кейптауне, а игрушечный, по крайней мере на фотографиях, коттедж в Норфолке. Мать... После почти скандального успеха «Голубой ночи» репортеры спросили ее, как она относится к моим фильмам, она сказала, что не только фильмы – последние двадцать лет моей жизни для нее загадка, которую она даже не пытается разрешить. Последние двадцать, как же! Сколько я себя помню, она смотрела на меня с удивленным раздражением – что этот мрачный непокладистый ребенок, подросток, мужчина имеет общего со мной. Отношения Вика с его матерью были ненамного лучше. Я действительно спрашивал его, хочет ли он повидаться с ней, Вик сказал, что нет.

Акцент Вика был мне на руку, можно было не объяснять, что герой иммигрант, это было и так ясно. Делая этот фильм сейчас, я сделал бы его настоящим, даже не отказываясь от Вика, делая фильм на него и вокруг него. Я не справился с ним, потому что не видел его, видел только себя. У другого режиссера он мог заиграть. Я, кажется, боялся этого, когда отговорил его от дальнейших проб.

Кончились дожди, и подснежники, и крокусы, казавшиеся в прибитой спутанной траве обрывками разноцветных бумажек, расправились и ожили. Вот тут-то я по-настоящему оценил свой компьютер. Ни разлетающихся от ветра бумаг, ни необходимости оставаться на одном месте, у стола. Я сажал Вика в кресло на колесах, другое захватывал для себя и отправлялся в парк, мы заходили подальше, садились на солнышке, и я работал. Когда Вик начинал тихонько стонать, я, продолжая одной рукой стучать по клавишам, другую клал ему на шею и, поглаживая, успокаивал его. Чувственный зверь, он любил, чтобы его гладили. Мы разрешали себе ленивые выходные, валяясь в постели каждый со своей книжкой, у Вика на голове вечная подкова наушников, из которых просачивались буханье и взвизги, он в такт дергал ногой, но и этого ему было мало, он забирал мою руку и устраивал ее на своей шее. Если, перевернув страницу, рука моя не сразу возвращалась на место, Вик, недовольно ворча, возвращал ее сам. Какие странные вещи казались странными тогда: что приготовить на ужин, пойти ли в гости, кто царапнул машину. Я поймал себя на том, что нахожусь в трех пространствах одновременно, героиня истерически кричит, провались ты со своей машиной, и кричит одно и то же уже порядочно долго, пока я, думая о другом, пусто смотрю на экран компьютера. Вик затих, я откинулся в кресле и, чтобы дать глазам отдохнуть, посмотрел вперед. Мы были не одни в этой части парка. Перед нами шагах в двадцати стояли три парня, лениво оглядывая нас. Сначала я принял их за пациентов, многие парни, начав терять от лекарств волосы, бреются наголо, не было в них поначалу угрозы, только развязная лень. Тем не менее я сразу пожалел, что уже несколько дней не переписывал сделанное на диск. Выключил компьютер и решил возвращаться. Что-то такое я чувствовал с самого начала. С двумя креслами я двинулся к дорожке. Они тоже передвинулись. Угроза уже прочитывалась в них. Среди пациентов и их посетителей достаточно наркоманов. Компьютер – легко продаваемая вещь. Если бы я не был идиотом и регулярно переписывал сделанное. «Вик, – сказал я, – я сейчас отнесу компьютер и вернусь за тобой». Вик посмотрел на меня отстраненно. Я положил ладонь ему на затылок, ладонь стала мокрой, я мог поклясться, что минуту назад шея была сухой, но в тот момент я не задумывался, взял компьютер и наискось, не по дорожке, быстро пошел к корпусу. «Гомосеки, спидоносцы проклятые, – сказали мне вслед, – убивать всех». Я не заметил, когда я побежал, обнаружил, что бегу уже после поворота, женщина с ребенком, бредущие на растянутом по-

водке, слегка шарахнулись, уступая дорогу. Я остановился. Какой защитой мне могли бы быть женщина и младенец, но ужас, погнавший меня, потух, и я вспомнил про Вика. Они стояли полукругом на некотором расстоянии от коляски и рассматривали его, как опасного загнанного зверя. «Плюнь в них, Вик», – посоветовал я, задыхаясь от злобы, от бега. Они обернулись ко мне оценивающе, опасности я для них не представлял, они двинулись на меня, я сунул руку в карман и нащупал... идиот, я всегда забываю о нем. В кармане у меня лежал портативный телефон. Обежав вокруг – а они двигались неторопливо, отрезали меня от коляски, – я вытащил телефон, крикнул: «Полицию» и, пятясь, в молчащую трубку продиктовал описание всех трех, я хорошо рассмотрел их, один был удивительно красив, с тонким лицом умного подростка. На нежной кисти с грязноватыми ногтями шевелила лапками свастика... Я сказал в трубку очень громко: «Хорошо, я задержу их», подхватил с земли ветку и, целясь в них, крикнул: «Руки вверх, буду стрелять» – и, приплясывая, отбежал к дороге. Угроза сменилась растерянностью, безумие пугает. Ненадолго. Закричал Вик, заныла где-то сирена, они сбили меня с ног, отняли телефон и исчезли. Поднимаясь с влажной земли, я поздравил себя с красиво проведенной сценой – проклятая игрушка, портативный телефон, так и не включилась. Прошло всего несколько минут, женщина с моим компьютером еще хаотически продвигалась к больничному корпусу, увидела меня с Виком, вернула компьютер и, рассеянно улыбаясь, потянулась вслед волочащему ее ребенку. Судя по всему, мои появления мало отпечатались в ее сознании. Надо подумать, как это все лучше использовать. Нет времени. Времени нет.

Много лет назад, еще в университете, мы затеяли разговор на общей кухне, где, выпавшие на вечер из светских развлечений, собирались для того, чтобы выпить кофе и передохнуть от зубрежки и писания эссе. Болтали просто так, от нечего делать, в том числе о гомосексуальности, вернее, гомиках, педиках, голубеньких. Я уже освоился с жизнью в Англии, переспал с однокурсницей и наслаждался своей нормальностью. Ух, как я выступал тогда, весь набор анекдотов, жесты, голос, я ведь в самом деле хороший актер, они умирали со смеху, даже тот, о котором я точно знал.

Мать появилась поздно вечером. Мы прождали ее целый день, серебряный священник предупредил меня, и я постарался подготовить Вика. Я очень волновался, и день пошел насмарку, работать я не мог, сидел перед компьютером, вставал, бродил по комнате, несколько раз переодевал Вика, он казался спокойным, но на груди и под мышками рубашка темнела и прилипала к телу, и я переодевал его, я не хотел, чтобы его мать решила, что я плохо смотрю за ним. Вечером я дал Вику снотворное, принял сам полтаблетки и уже в пижаме и халате заканчивал какую-то мелкую предпостельную возню, когда появились они – мать и священник. Без стука. Впрочем, священник немедленно извинился: он не знал, что я остаюсь и на ночь, и не стучали они, чтобы не напугать Вика, если он уже заснул. Пока мы говорили, мать проскользнула к кровати и села на стул, оказавшись спиной ко мне, уставившись на Вика, который и в самом деле уже заснул. Получилось так, что мы не поздоровались и не были представлены друг другу.

Они отняли у меня Вика и подарили взамен какое-то количество жизни. Которой я, вероятно, найду применение. В зависимости от отпущенного мне времени я сделаю фильм или несколько фильмов, где найдется место всему, что застряло в мозгу. И пыльной таксе, сидящей посреди испанского шоссе над уже раздувшимся и поваливающим трупом щенка, мы не решились стянуть его на обочину, просто прогоняли собаку с дороги, но она возвращалась и снова садилась над щенком, и в конце концов Вик нажал на газ, и мы уехали... И белесому шраму Вика на верхней губе – «пепел Клааса стучит в мое сердце» с тех пор, как я услышал историю этого шрама... И всем шрамам, которые мы вольно или невольно оставили друг на друге. Вероятно, во всем, что происходит

с нами, есть какой-то высший смысл, но поверить в него сейчас мне невозможно.

Не осталось у меня ни злости, ни отчаяния, ни боли, я выплеснул все в больнице, почти вежливо и пристойно, перед двумя парами непонимающих глаз, мать, глядя на меня, взяла с тумбочки апельсин и стала аккуратно очищать его, и Вик слегка улыбнулся... апельсину? Или он все-таки понимал? Он улыбнулся, чтобы успокоить меня? сказать, что он знает, что я не всерьез, то есть всерьез, но он понимает почему и не сердится, или я был ему жалок, и он улыбнулся, засмеялся над мелодраматической сценой? или обрадовался вкусному запаху? Я ушел и, оглянувшись перед тем, как захлопнуть дверь, даже не увидел его, мать кормила его апельсином, наклоняясь над ним.

Я вышел из больницы и свернул не к своей машине, а налево, к воротам, к уютно светившемуся пабу, выпить хотелось невыносимо, но слишком знакомым и уютным показался мне паб, слишком много знакомых лиц – персонал больницы, пациенты, родственники, все они стали частью жизни, из которой я только что ушел. Сцену ухода я не планировал, но все вело к ней, абсолютная уверенность матери Вика в своем исключительном праве на место рядом с ним, покорность, с какой окружающие, да и я сам, приняли это, то, что Вик, почти полностью переставший говорить по-английски, по-русски все же говорил. Я не пошел в паб, купил в угловом магазине бутылку виски, кредитных карточек они не брали, я с трудом наскреб по карманам необходимую сумму, и процедура эта наполнила меня жалостью к себе, я ощутил себя брошенным, бездомным, голодным, и игрой это было только наполовину, к Вику в квартиру я не хотел возвращаться, мысль о ресторане или отеле, где я мог платить карточками, показалась почему-то дикой, не из-за того, конечно, что я был по горло в долгах, лишние сто фунтов мало бы изменили ситуацию, не знаю почему, наверное, мне надо было почувствовать себя бездомным. Мне еще хватило денег на «Марс-бар», и я просто пошел по улицам, отхлебывая из бутылки, слизывая сладкую тягучку с губ. Устав, я присел на скамейке в каком-то скверике и моментально заснул, проснулся на рассвете, помня, что все, о чем я думал ночью, было необходимым, объясняющим, позволяющим жить дальше, только не помнил, что же именно. С дерева передо мною просыпающиеся птицы не улетали, а просто, как созревшие яблоки, падали в траву. Странное зрелище, жаль, что вряд ли можно повторить его на экране.

Я каким-то образом попал назад, к могиле, на которой рабочие, поторапливая друг друга, ковриком раскатали газон, укладывали на него крест, сделанный из белых и красных гвоздик, в проходах клали остальные цветы, пышные, тщательно обдуманные сочетания, такую могилу, вероятно, одобрила бы для меня моя мать. У-у-у... Могильщики неодобрительно покосились на меня, по-видимому, материться на кладбище их прерогатива.

Сейчас к герою, запыхавшись, подойдет женщина и смущенно передаст ему приглашение матери, матери покойного, поехать в чей-то дом, где уже накрыт стол, для того чтобы чужие люди могли почтить память ее сына. Не знаю пока, должен ли он соглашаться. Хотя, может быть, она расскажет ему о сыне, серебряный священник будет переводить, а может быть, они разговорятся между собой – герой и серебряный священник, о чем можно разговаривать со священником? о жизни и смерти?

Вечер, паб. Смешно сидеть с русским священником в пабе. Надо сказать, он выглядит здесь вполне уместно, с открытым удовольствием прихлебывает пиво, с сожалением говорит: «Больше нельзя, я за рулем», но разговор продолжается, медленный, не диалог – обмен репликами, реплика – реплика, как игра в пинг-понг при замедленной съемке. Пинг-----понг. ❑

Лондон

В. Малявина

Услышь меня, чистый сердцем!

Глава 3

Судебное заседание в день рождения Стаса назначено было на 9.30, но отложили до часу дня. Может быть, и в час не состоится.

Холод в боксе пронизывающий. Укуталась во все теплое – не помогает.

Прошусь выйти. Ребята из охраны открывают меня.

– Можно я погреюсь у вас? В боксе ужас какой холод.

– Погрейся. Только от двери камеры не отходи.

Чувствую, что охрана меня жалеет.

– Странный у тебя суд, Валентина. Плетут, плетут... Допросили бы тебя. Сделали бы несколько экспертиз с разными экспертами...

Спрашиваю:

– Как вы думаете – отпустят меня?

– Куда?

– Домой.

Смеются.

– Что ты? Так не бывает. Года три обязательно влепят. Иди в бокс, Валентина.

– А можно дверь оставить открытой?

– Нет, нельзя. Потерпи.

Один из конвоя подходит к моей двери и спрашивает в круглое отверстие:

– Валентина, а почему доктора не вызывают? Ну, который приехал на «скорой»... Он ведь и есть главный свидетель.

– Не знаю я. Ничего я пока не знаю.

Ну, наконец-то! Пришли. Повели в зал заседания.

Зал опять переполнен. Ощущение, что все висят друг на друге.

Судья вызывает мать Стаса.

Александра Александровна очень-очень бледная. Красивая. Стала говорить. И опять повела разговор о найденной в бумагах Стаса записке «Прошу в смерти моей никого не винить»:

– Я пришла с адвокатом в прокуратуру Ленинского района. Она же здесь, в суде – гражданский истец. Адвокат подробно знакомилась с делом и показала мне записку. Я закричала: «Это не его рука!..»

И долго-долго Александра Александровна говорит о записке.

Я же о другом думаю. Ну, надо же! Я и не представляла, что адвокат может стать обвинителем.

Итак, у меня два прокурора. Один – легальный, назначенный судом; другой – под псевдонимом «гражданский истец».

Мой же адвокат совершенно не знает де-

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 1997, №2, 4.

Фото Г. Тер-Ованесова

ла и пребывает в каком-то странном состоянии. Впрочем, интуитивно он задает нужные вопросы. Судья же выглядит растерянной. Такое впечатление, что ей в тягость вести эти судебные заседания. Я даже порою жалею ее.

Но кто организатор этой затеи?

Кто пригласил в суд адвоката в качестве гражданского истца? Теперь она главный обвинитель, по крайней мере, главнее прокурора. Еще раз напоминаю, что это она, нанятый кем-то адвокат для защиты Александры Александровны, рассказывала в суде о душевно больной балерине, которая танцевала с головой своего любимого. О Господи! Для чего она рассказала об этом ужасе?

Меня интересует вопрос: в одиночестве занималась моим делом гражданский истец или сообразила в прокуратуре Ленинского района, что надо соблюсти букву закона и приставить к ней – хотя бы для видимости – следователя? Почти уверена, что никого с ней не было рядом. Она одна проводила время за чтением моего «дела».

Александра Александровна рассказывает суду, что должна было приехать к нам 18 апреля.

– Слава (так звала Александра Александровна сына. – *В.М.*) сказал: «Если меня не будет, то тебя встретит Валя Малявина». Звонила я к ним 9 апреля. Приехала поездом в Москву... С друзьями Славы меня встречала и Валя. Потом меня увезли в театр, завели в канцелярию и сообщили о кончине сына 13 апреля... Валя приезжала хоронить Славу. Я никаких вопросов ей не задавала. Я никак не могла подумать, что она убила. Я даже обнимала ее... А сейчас я знаю, что это она убила.

Мысленно я говорю Александре Александровне:

– Как же так? Почему через пять лет после гибели Стаса вы поверили людям, которые по непонятным мне причинам плетут интригу? Тогда в Сибири, у вас дома, вы были со мной откровенны. Вы доверительно спросили меня: «Скажи, Валя, может быть, из-за меня он это сделал?» Я не поняла, о чем вы: «Что вы, Александра Александровна! Разве вы могли стать причиной его гибели!» – «Ему не нравились мужчины, с которыми я жила... может быть, он был против Николая, моего последнего?» – «Наоборот! Он радовался, что вы не одна, что с вами хороший человек».

Мы с Александрой Александровной говорили о многом. Сидели рядышком за столом, когда поминали Стаса, и тихо разговаривали.

И о Бучневе Алексее Петровиче, отце Стаса, говорили.

Стас по-своему очень любил отца и не переставал ему удивляться. Все мечтал: «Вот бы посмотреть, что он там пишет... Книг у него – видимо-невидимо. На полках, на сундуках и в сундуках, в коробках, на столах – везде! Каждый день он что-нибудь сочиняет. Ин-те-рес-но... Очень интересно, что именно?.. А лопухи возле его дома – непроходимые джунгли. Думаю, он так решил: что природа дает, то пусть и растет. Огромные такие! Тебе они понравятся, и ты нарисуешь их. Я тебя с ним обязательно познакомлю. Он хоть и не покажет вида, но будет рад нам... Отцу не нравится, что меня теперь зовут Стас. Я был Станислав Алексеевич Бучнев. Стал – Жданько Стас... Он ведь после матушки так и не женился. Ты понимаешь, после развода с ней, с матушкой – не женился. Во как! Я был маленьким, когда они разошлись. Столько лет живет один! Я не хочу тебе всего рассказывать, но думаю, что для отца развод был трагедией. Матушка выходила замуж. Много раз. Но ничего хорошего от мужиков она так и не увидела. И мне в детстве трудно было. Не любил я их, мужиков-то». Спрашиваю у Стаса: «А кто по профессии твои родители?» – «Леха Бучнев, отец мой, конечно, по профессии философ. Матушка, Шура Жданько, по идее должна бы быть при Лехе Бучневе. Но получилось, что отец мой – проводник в поезде, а мать много лет смотрела в лица алкоголиков. Она работала продавцом в палатке. Потом

в привокзальном ресторане. Теперь, кажется, в буфете».
Я смотрю на Александру Александровну. Она очень красивая, и речь у нее складная. Только путается несколько. И про мои письма к ней не то говорит: будто я требую у ней какие-то вещи. И тон моих писем не такой, и содержание другое. У меня есть черновик одного из писем. Вот текст его.
«Здравствуйте, Александра Александровна!
Много раз пыталась писать Вам, много раз мечтала приехать к Вам. Но долгое время не смогла даже написать. По-прежнему кошмары окружают меня.
То, что я ложусь спать и просыпаюсь с любовью к Стасу, то, что я пла́чу оттого, что никогда не увижу его здесь, на этом свете, – это не кошмары, это трагедия Ваша и моя, и Алексея Петровича, больше – ничья.
Кошмары и ужасы, которые окружают меня, – это звонки, в частности, из городской прокуратуры, мои туда визиты, расспросы их о наших со Стасом вещах. О каких вещах идет речь? Я вошла последней в нашу комнату. Спрашивали о тулупе – его носит Попков. Спрашивали о моем ковре – он у Васькова.
У меня есть кресло, которое мне подарил Стас, рубашка рубинового цвета, курточка, совсем старенькая, и один ботинок. Непонятно, почему один?
У меня были записи Стасика. Мы жили у моей мамы, и он оставлял их в моем письменном столе, некоторые за ненадобностью мне отдали, отдали и фотографии. А 25 февраля теперешнего года, примерно в восемь часов вечера вошли в мамулькину квартиру (мама сейчас живет в другом месте), вошли пять человек, предъявили документы и стали что-то искать. Из платяного шкафа выбросили все, схватили целлофановый пакет, вывернули его, и оттуда посыпались документы папины, его награды. Что же они делают? И что им нужно найти?
Схватили гороскоп. Зачем он им? Взяли мои записи, телефонную книжку, написанный мною сценарий – словом все, что их каким-то образом интересовало.
Потом предложили мне поехать на Арбат, в мой дом, оставив у мамы беспорядок.
Приезжаем, а там, уже в парадном, стоят на лестнице здоровенные мужики в штатском.
Следователь прокуратуры Ленинского района сразу же полез в мой письменный стол и стал все из него выбрасывать, наполняя огромный целлофановый мешок записями Стаса, нашими дневниками. Все рассказы Стаса отобрали, два Ваших письма тоже отправили в целлофановый пакет. Со стены сняли портрет Стаса. Зазвонил телефон – не разрешают подходить. Все отняли. Записи о Вас, об отце, о Черепанове, о брате Валере – все было брошено в огромный мешок. Набили его до отказа.
Осталась у меня фотокарточка Ваших родителей, она им не нужна. Стас любил эту фотокарточку. Действительно, очень хорошая. Я могу Вам ее вернуть.
Как хорошо, что мамы не было дома при обыске! Я не представляю себе, как бы она смогла выдержать такое. У нее ведь была операция на сердце. А папу мы похоронили в 1979 году.
Вокруг отвратительные, грязные сплетни. Жуткие сплетни. Я стараюсь на обращать внимания на эту гадость, но друзья звонят, беспокоятся: «Что, разве следствие продолжается?» У меня порою не хватает сил. Хотела уйти к Стасу, но большой глупостью это показалось. Надо нести свой крест. Когда мне вернут наши записи, я хочу напечатать рассказы Стаса. Они того заслуживают. Их надо несколько доработать.
Однажды я получила письмо от Стаса Марьина, где он пишет, что единственный выход из этого положения – это мое самоубийство. Иначе, мол, он не поверит, что я любила Стаса. Ненормальность с его стороны. Друзья мне говорят, чтобы я в суд на него подала за подстрекательство. Я, конечно, не могу этого сделать. По-моему, Марь-

ин – больной человек, ему лечиться надо...

Вот еще что, Александра Александровна. Недавно в квартире артиста Васькова произошло убийство. Васьков и его жена были на гастролях. Оставили свою квартиру студенту режиссерского факультета, которого кто-то убил.

И вот теперь связывают случайный уход из жизни Стаса и это убийство. При чем здесь одно и другое? Разве что убиенного режиссера и Стаса связывал Васьков, но Васьков в последнее время почти не общался со Стасом. Они вместе работали в фильме Бориса Фрумина «Ошибки юности», и Стас хвалил Васькова. Он действительно хороший артист. Наверное, и человек хороший, но Стас относился к нему, как к коллеге – не больше. И потом... студент, которого убили, имел отвратительный порок – гомосексуализм. Его и убили жутким способом, оставив нож в заднем месте. Страшно как. И противно.

Меня в прокуратуре спрашивали об этом студенте, но я не знаю даже его фамилии. Спрашивали, общался ли Стас с ним. Но я и этого не знаю. А у Васькова узнавать не буду.

Получила я вчера письма из Томска от А.Филатова[1]. Мудреное такое письмо. Его интересует, приеду ли я в Черепаново 13 апреля.

Без Вашего на то согласия я не поеду.

И Попков мне говорил: «Не надо». В прокуратуре тоже не советовали.

Моя душа рвется к Вам.

Хожу в ту маленькую церковь на Арбате, где заочно отпевали Стаса. Меня крестили в этой церкви.

Я постоянно во власти одной и той же мысли – как же могло это случиться?

Все же хорошо было. Особенно в последнее время – все было отлично. Судьба.

Стасик мне как-то сказал: «Я переверну всю твою жизнь». Воистину – перевернул.

Сейчас я работаю в штате «Мосфильма», играю несколько хороших ролей в Театре-студии киноактера, но снится мне Театр Вахтангова. Такие прекрасные сны бывают! Часто вижу во сне Стаса. И не хочу просыпаться. Я сны записывала в дневник. Теперь дневники в прокуратуре. В подсознание лезут, чужие мысли подсматривают – маразм какой-то.

Заходила ко мне несколько раз Нина Русланова. Однажды звонит и говорит: «Валя, что это такое? Что за бред? Меня вызывают в прокуратуру. Я отказалась». А потом звонит и плачет: «До каких пор будут память Стаса порочить?»

Я не знаю, до каких.

Лишь бы память о нем светла у нас была, у тех, кто его бесконечно любит. До свидания, Александра Александровна.

Будьте здоровы.

Вы для меня очень родной человек.

С уважением – Валя М.».

Александра Александровна продолжает диалоги с судьей, прокурором, адвокатами и все больше и больше путается. Это понятно. Очень нервничает. Не надо было в день рождения сына приходить в суд.

Вдруг обрушилась на Проскурина: «Слышал бы Слава, что вчера Проскурин говорил о нем, а сын восхищался Проскуриным».

О Стасе Проскурин не сказал ни одного дурного слова, он говорил только о событиях того трагичного дня – 13 апреля 1978 года.

Мне стало очень больно, когда Александра Александровна стала говорить, что Нина Русланова совсем плохо относится ко мне. У нас с Ниной свои отношения, довольно сложные, но я не верю тому, что Нина может обвинять меня. Я много раз просила судью вызвать ее в суд. Нина хорошо знает и Стаса, и меня. Но она не приходит.

Но кто же поссорил нас с Александрой Александровной? Марьин, друг Стаса, летал в Сибирь. Я провожала его. Просила положить на могилу букет из двадцати четырех роз.

[1] Филатов – школьный друг Стаса Жданько.

На съемках фильма «Красная площадь». На первом плане: С. Любшин, В. Малявина, В. Шалевич

Вернувшись, Марьин сказал, что Александра Александровна расстроена тем, что после похорон я ни разу не была у них. Теперь, в суде, мать Стаса убежденно говорит: «Малявина не любила сына. А Слава любил только Малявину».
На вопрос о письмах Стаса к ней Александра Александровна отвечает, что никаких писем у нее нет. Дескать, пропали они.
Уверена, что его дневники и рассказы, которые отняли у меня при обыске, не в прокуратуре, а в чужих руках, у того, кто заинтересован в моей виновности.
В дневниках и в письмах к матери отразился душевный дискомфорт Стаса. Последнее письмо, недописанное, осталось у меня, и я его помню наизусть.
«Матушка родная, здравствуй!
Хотел написать тебе письмо, как только получил посылку, да как-то все не мог собраться. Замотался я вконец. Уже не хочется никакого кино, ни театра, ничего. Четыре дня в неделю я разъезжаю по разным городам, бесконечные ночи в вагоне, а с утра – съемки.
Приезжаю в Москву, тут спектакль.
И так без конца. Просто из сил выбился. Обещал тебе приехать на несколько денечков – не получается. Хоть бюллетень бери».
На этом письмо обрывается. Начальные строки остались в большом блокноте, где мы со Стасом письменно размышляли о Великом Инквизиторе.
Не увидели при обыске красный блокнот. Многое, слава Богу, не увидели. Я все бережно сохранила.
Вот ведь письма у Александры Александровны пропали. Может быть, и не пропали, но, по всей вероятности, гражданскому истцу нужно, чтобы они пропали.
Вернувшись из Сибири, Марьин расска-

зал, что был в гостях у отца Стаса и тот передал мне 25 рублей.

Мы с Марьиным были у Алексея Петровича после похорон Стаса. Дом его мне показался очень интересным. Действительно, книг видимо-невидимо, они аккуратно сложены, поставлены на полки. На письменном столе – папки, тетради, бумаги. Дом просторный, ничего лишнего.

У Алексея Петровича замечательное лицо.

Красивые у Стаса родители, и он был красивый.

Александра Александровна на судебном заседании даже сказала: «Слава любил отмечать свой рост, любовался своей фигурой. Было чем любоваться!»

В доме Алексея Петровича мне стало спокойно. «Как же так случилось, мэм?» – на английский манер обратился он ко мне.

Разговаривали мы с ним минут сорок. Марьин торопил меня. Наверное, мать Стаса не должна была знать, у кого мы.

Мне не хотелось уходить. Атмосфера в доме Алексея Петровича показалась мне такой знакомой. Может быть, оттого, что Стас мне много рассказывал об отце и его доме. А еще – что-то от Александра Грина было в самом Алексее Петровиче.

Марьин давал мне знаки, что надо идти. Мы ушли. Теперь он привез презент от Алексея Петровича! Знал бы он, что 13 апреля за несколько часов до гибели Стас сказал, когда мы шли к Арбату: «Я – Слава Бучнев. Вот кто я! Я – не Стас! Я – Слава!»

Потом допрашивали помощника директора Театра Вахтангова Владимира Павловича Петухова.

Судья задает вопрос, посматривая в обвинительное заключение, где открыты страницы с показаниями Петухова. Довольно длинный монолог. В обвинительном заключении записано, что Петухов дал показания на допросе в прокуратуре Ленинского района. Высказывался Петухов, мягко говоря, нелицеприятно, особенно в мой адрес.

Судья пробежала глазами этот монолог и спрашивает Владимира Павловича:

– Сколько раз вас приглашала прокуратура?

Петухов отвечает:

– Я никогда не был в прокуратуре.

Судья то ли не поняла, то ли очень устала и переспрашивает:

– Вас приглашали в прокуратуру Ленинского района на следствие по делу Жданько?

Петухов говорит:

– Меня никто не вызывал и никто не допрашивал.

Судья и до этого момента сидела с опрокинутым лицом, а тут еще прибавился гнев на сочинителей обвинительного заключения. По всей вероятности, деятели прокуратуры не предупредили ее о возможном казусе. Длинный обличительный монолог кто-то из прокуратуры просто-напросто сочинил.

Совсем интересно стало: кто же сочинил этот документ, кто так безбожно и грубо лжет?

В результате Владимир Павлович Петухов рассказал в суде, что весь театр знал о нас со Стасом, но сплетен о нас никаких не было, что Стаса уважали в театре и что меня тоже уважали – как актрису и как человека. Еще говорил о комнате Стаса в общежитии:

– Мне показалась странной его комната. На обыкновенных неструганых досках висели веники, топор, молотки и какие-то другие предметы, которые не украшали дом.

Я тоже удивилась комнате Стаса, впервые у него побывав. Общежитие Театра Вахтангова находилось совсем рядом с театром.

Он ждал меня после спектакля. Всегда уверенный в себе, очень смущался:

– Ты занята?

– Нет.

– Я хочу пригласить тебя на чай.

По дороге я забежала к маме, сказала, что задержусь, и мы пошли к Стасу.

Молчали. И Стас, и я волновались. Нас уже посетила влюбленность.

Вошли в маленькую комнатку. Справа –

ящики с пустыми бутылками из-под вина, как в магазине, где принимают тару.
Я простодушно спросила:
– Ты пьешь?
– Нет, не очень. Друзья приходят.
– Зачем бутылки хранишь?
– Сдам, когда много будет, – по-хозяйски, серьезно ответил он.
Первая стена обшита березовыми досками. Тут же маленькая железная кровать. На досках подвешены веники, топоры – большой и маленький, еще что-то... По другую сторону – письменный стол. Прохода между кроватью и столом почти нет. Три стула. Вижу, что они из театра – обиты рыженьким бархатом. Чуть левее стола на стене – овальное зеркало и книжные полки. Чистенько. Тепло. Окошко маленькое, упирается в кирпичную стену. На полу стоят сколоченные наспех мольберты. На них два автопортрета, сделанных карандашом. Рисунок небрежный, но сходство с оригиналом схвачено. Меня поразило вот что: на одном и на другом портрете во лбу Стаса торчит по огромному гвоздю... Они вколочены как бы двумя ударами молотка. Большущий гвоздь почти снаружи, а острие во лбу.
– Зачем ты так? – спросила я, глядя на рисунки.
– Захотелось себя пригвоздить.
И пошел в кухню ставить чай. Принес крепко заваренный. Шоколад был на столе. Достал две рюмочки и коньяк в плоской бутылке.
– Я очень хотел, чтобы ты была моей гостьей. Давно хотел. И придвинулся ко мне. Встал на колени, положив голову на мои.
Вдруг попросил:
– Расскажи мне какой-нибудь страшный случай из своей жизни.
– Зачем?
– Интересно, что тебя пугает.
– Обман.

И рассказала я Стасу, как год назад – то был 75-й – я работала в фильме «День семейного торжества» у режиссера Халзанова и как город Ленина – Ульяновск, где проходили съемки этого фильма, в котором моими партнерами были великолепные Нина Ургант, Игорь Ледогоров, Маша Вертинская, Андрей Майоров, как этот город трижды обманул меня.
Обманул до глубокого отчаяния.
Меня встретили в аэропорту и привезли на очень чистую и просторную площадь с зелеными газонами – осень в 75-м задержалась и была пышной. Светлые здания – гостиница «Венец» и домики Ленинского комплекса – украшали эту красивую площадь. Гостиница «Венец» – небоскреб в этом невысоком городе.
Поселили меня на двадцатом этаже в номере 2004. Окно в комнате большое, темное – я прилетела в Ульяновск ночью. Звезды чуть вздрагивают, словно намекая на что-то. Волга-матушка светится под половинкой яркой луны, другую половинку закрыло облако. В полнолуние я прилетела.
Скорее бы утро, уж очень хочется поглядеть на Волгу!
Огромный экран телевизора, голубая ванная комната, густо-зеленые мягкие ковры, письменный стол с лампой под старину, изящные кресла делают номер уютным, домашним. Хорошо-то как!
Проснулась оттого, что солнышко палит, запускает свои золотые лучики прямо в лицо.
Приподнялась – Боже! Красота какая! Великую реку ласкает солнце!
Подошла к окну, посмотрела на город: слева теснятся маленькие домики, непролазная грязь окружает их. Они как бы уснули, чтобы не видеть эту безнадежность. Осенние деревья печалят пейзаж.
А вокруг тишина... с какой-то своей тайной.
Через большую площадь пионеры тащат длинную железяку, похожую на бревно. Где-то углядели металлолом и теперь несут его через площадь к Ленинскому комплексу. С двадцатого этажа они похожи на симпатичных трудолюбивых смешных муравьишек.

11 Зак. 111

Спустилась вниз. Шофер уже ждал меня, чтобы отвезти на съемочную площадку. Едем. Восхищенно говорю:

– Какая силища – наша Волга!

– Была, – грустно констатирует шофер. – Раньше-то весной ледоход по всему городу слышен был, а сейчас Волга стоит... не движется почти...

– Но она такая могучая, широкая! Море, а не река, – радуюсь я.

– Запрудили ее, вот она и разлилась. А ты об этом не знала? Стоит наша Волга. И рыба по ней не ходит, как прежде, – вздохнул он.

– Значит, это лишние воды выскочили из берегов и сделали ее почти морем? – с ужасом спросила я.

– Во-во! Выскочила из берегов... Ты правильно сказала. Там болото. Вода гниет. А ты – море...

Да что же это такое? Дважды меня обманул этот город – и лик у него не такой, как кажется на площади, и Волга – не Волга. Печально это.

После съемки посетила три домика Ленина. Будто декорация. Один домик – беленький, второй – голубенький, третий – просто светленький. Володя Ульянов родился в беленьком, потом семья переехала на второй этаж «просто светленького» домика, а внизу, на первом этаже был постоялый двор. Еще позже семья стала жить в голубеньком.

Долго я смотрела на Волгу из окна голубенького домика. В детской, около кроватки – гипсовая собачка с отбитыми лапками.

Анна Ильинична Ульянова-Елизарова вспоминает в своей книжечке «Детские и школьные годы Ильича»: «Игрушками он мало играл, больше ломал их. Так как мы, старшие, старались удержать его от этого, то он иногда прятался от нас. Помню, как раз в день его рождения, он, получив в подарок от няни запряженную тройку лошадей из папье-маше, куда-то подозрительно скрылся с новой игрушкой. Мы стали искать его и обнаружили за одной дверью. Он стоял тихо и сосредоточенно крутил ноги лошади, пока они не отвалились одна за другой».

А вот еще Анна Ильинична вспоминает: «Любил маленький Володя ловить птичек, ставил с товарищами на них ловушки. В клетке у него был как-то, помню, реполов. Жил реполов недолго, стал скучен, нахохлился и умер. Не знаю уж, отчего это случилось: был ли Володя виноват в том, что забывал кормить птичку, или нет...»

Эту книжечку я купила в Ульяновске и, прочитав, неприятно удивилась.

Дальше случилось со мною происшествие, которое чуть не кончилось трагедией. В день отъезда в Москву я решила пойти погулять. Очень люблю бродить одна по незнакомому городу. Купила в магазине разных вкусностей и пошла к Волге. Подошла к Вечному огню – огонь не горел, и пленку с музыкальным сопровождением заело – она буксовала на одной и той же ноте.

Спуск к Волге назван именем Степана Разина. Спускаюсь, вспоминаю Василия Макаровича Шукшина, вхожу в тихий пустынный парк. Неподвижно, наверное, уже десятки лет, стоит «чертово колесо». Оно заржавело. Противно поскрипывают кабинки, раскачиваясь на ветру.

Вход в парк остался где-то позади. Никого вокруг. Какой-то молодой человек мелькнул на дорожке и тут же исчез. Опять появился, быстро взглянул на меня и снова исчез. Надо скорее уходить отсюда. Не нравятся мне эти пробежки незнакомца. Поспешила к выходу, но передо мной возник человек. За деревьями, что ли, прятался?

Спросил:

– Что вы здесь делаете?

– Гуляю.

– Не боитесь?

– Пока нет.

– Меня зовут Сережа, а как вас?

– Валентиной.

– Вы приезжая?

– Да.

– Зачем вы забрели именно сюда, да еще одна?

Я смотрю ему прямо в глаза и делаю шаг, чтобы обойти его, но он тоже делает шаг и не пропускает меня.

– Что с вами? Пропустите меня.

– Я хочу говорить с тобой.

– Сережа, пожалуйста, проводите меня к выходу, а по дороге поговорим.

– Где ты живешь?

– В гостинице «Венец».

– Тогда нам сюда, наверх.

– Но гора крутая и высокая.

– Чуть дальше ступеньки есть.

– Пойдемте, а то темнеет.

Он подвел меня к каменным ступенькам невозможной крутизны, покрытым мхом. Давно никто не поднимался по ним. Ступеньки уходят прямо в небо. Вокруг старые клены, дубы, березы. Лес. Из прошлого века и лес, и холодные крутые ступеньки.

– Это моя территория. Я здесь царствую, – улыбнулся молодой человек.

– Как вас понять?

– Я вечером прихожу сюда.

– Но здесь пустынно.

– Кто-нибудь, да появляется. Вот ты же зашла сюда. Калитка обычно заперта, а я ее открываю, когда прихожу. И обязательно кто-нибудь заглядывает в мои владения.

И он окинул взором «свои владения».

Мне стало жутко, хотя я не из пугливых.

Что же делать? Это ведь маньяк. Что? Что делать?

Вдруг вспомнила, что у меня в пакете вкусные вещи.

Говорю:

– Я проголодалась.

Вижу, что он опешил от моего заявления.

Продолжаю наступать:

– Где здесь скамеечка?

– Зачем тебе?

– Сядем, выпьем, закусим и поговорим.

– Скамейка вон там... Гораздо выше.

Я обрадовалась, что мы продвинемся «гораздо выше».

– Пойдем, – обратилась я к нему на «ты».

Стали подниматься.

Я заметила:

– Трудное это занятие идти вверх по древним ступенькам. Я старалась говорить спокойно и даже весело.

Стало как-то легче подниматься. И на душе стало легче. Обернулась, посмотрела вниз – высокую гору преодолела, но где же конец бесконечным ступенькам? Спрашивать не стала. Вижу скамейку. Она совсем древняя – вот-вот рухнет.

Мне ничего не оставалось, как вынуть из пакета газету, положить на нее бутерброды. Достала коньяк и стаканчик.

– Какая ты, однако, запасливая.

Подала ему коньяк, предложила бутерброды.

– Ну, надо же – чудесный вечер получается, – сказал он, – за нашу встречу в этот чудесный вечер!

Я мысленно попросила: «Господи! Помоги мне!»

Он оживился, выпив коньяк.

Я разглядела его. Он был нормальной наружности и хорошего роста. Казалось, у него не должно быть комплекса неполноценности. Отчего же он бродит один в этом заброшенном парке и пугает случайных прохожих?

Чтобы нарезать лимон, он вынул нож. Я запомнила ручку ножа: прозрачная, а внутри как бы плавает голая женщина, довольно упитанная.

– Сам сделал?

Он кивнул головой.

Нарезал лимон, потом ловко повернул нож, и лезвие молниеносно исчезло. Взял у меня коньяк и снова разлил в стаканчики.

– Ты прости меня. Неправду сказал. Не Сережа я, а Саша.

– Правда?

– Да. Александр Андреевич я... Там... внизу, на берегу Волги у меня дом был. Однажды прихожу с работы раньше обычного, намного раньше, а в постели кувыркаются моя жена и мой друг. Вот такие пироги. Я ненавижу баб.

– Тогда пойдем от греха подальше. Не буду я тебя раздражать.

– Нет. Подожди.

Спектакль «Дамы и гусары» в Театре имени Евг. Вахтангова (режиссер А. Ремизова). Майор – Ю. Яковлев, София – В. Малявина

И тяжело задумался.

Как же быть?

Он полез в карман и достал нож.

Я пролепетала:

– Говоришь, что не любишь женщин, а у самого в рукоятке вон какая плавает.

– Она не плавает, а давно утонула, – тихо объяснил он мне.

Чувствую, что мне становится плохо – сердце то замирает, то выпрыгивает, прямо-таки рвется наружу.

Я как закричу:

– Пробежишь ступенек двадцать, не отдыхая?

Он вдруг развеселился. Переложил нож в другой карман и тоже крикнул:

– Смотри!

Он легко подпрыгивал и поднимался выше и выше.

Я быстро все собрала и стала тоже продвигаться вверх.

– Все! Двадцать! – он широко улыбался. – Осторожнее, не упади, – позаботился обо мне.

Наконец, из последних сил, я добралась до него, стараясь не показывать своей усталости.

– Мне давно не было так хорошо! – торжествовал он.

Взял у меня пакет, достал остатки еды.

– Мне давно никто не верит. Почти все боятся меня. А ты поверила. Спасибо. Пусть все будет отныне хорошо! – предложил он тост.

– Саша, я сегодня должна улететь в Москву. Пусть будет все хорошо, но я больше не буду пить коньяк.

Он добавил мой коньяк к своему, залпом выпил и сразу же заметно охмелел.

– Пойдем, Саша. Стемнело совсем.

– Сейчас тебе будет легко подниматься, – он встал сзади меня. – Только ты не стесняйся...

Он обхватил меня ниже талии и крикнул:

– Ну! Помчались!

Действительно, очень легко я пробежала с его помощью оставшиеся ступеньки.

Он устал, но не переставал смеяться.

Я увидела «небоскреб» – гостиницу «Венец» и перевела дух.

– Спасибо, Саша. Оставь пакет себе.

Он с удовольствием взял пакет.

Надо было тут же бежать, но я не сделала ни шагу. Он смотрел на лавочку, и лицо его менялось. Оно стало жестким. Бежать надо! А я стою и слушаю его.

– Смотри.

На лавочке лицом к Волге сидела миловидная женщина.

– Это проститутка, – сказал он.

Лицо его совсем перекосилось.

– Поджидает... Ловит. Заработать хочет. А может быть, просто б...ь.

И вдруг он наклонился, поднял меня на руки и вместе со мной стал быстро переходить улицу.

От неожиданности я не успела даже пикнуть.

В один миг мы очутились в каком-то небольшом дворе. Он поставил меня вплотную к стенке красного кирпича,

прислонился ко мне. За его спиной стояла огромная серебристая машина, на которой синими буквами было написано: «Болгария».
Он не отпускал меня, крепко прижав своим телом к стене. С трудом переводил дыхание.
Бесполезно было что-либо говорить.
Двор был похож на большой балкон, замкнутый со всех сторон. Впереди он упирался в балюстраду, а там, внизу, была центральная площадь с красивыми газонами, Ленинским комплексом и моей гостиницей.
Я не двигалась. Молчала.
Он распахнул мою куртку и свою. Нашел молнию на моих брюках и резким движением расстегнул ее.
Я по-прежнему молчала и не двигалась, словно замерла.
Это его сердило. По всей вероятности, ему хотелось, чтобы я сопротивлялась.
Стал заниматься своими брюками. Что-то не получалось у него. Чуть отодвинулся от меня. Он психовал. Я смотрела вниз на суетящиеся руки.
– Ты чего? – спросил он. – С ума сошла, что ли? Ты чего молчишь?
Теперь он не двигался и стоял, как истукан.
Я наступала:
– Ты что думаешь, я испугаюсь?
Он молчал.
– Убери сейчас же это, – крикнула я, задохнувшись.
Этот жуткий диалог закончился совсем неожиданно.
Трудно в это поверить, но он вдруг пошел за машину, держась за стенку. Он совсем опьянел.
Едва он зажурчал там, за машиной, я двинулась к балюстраде. Надо бежать, а не могу. Не бегут ноги.
Все-таки доползла до балюстрады! Но до земли два этажа, а то и больше, внизу газон с неувядшей еще травой. Я занесла ногу и села верхом на балюстраду. Он увидел и поспешил ко мне. Бежал трусцой.
Крикнул:
– Подожди!
Подошел совсем близко. Я быстро занесла и вторую ногу. Мгновение – и я в газоне.
– Подожди! – еще раз крикнул он. – Не бойся.
И совсем жалко попросил:
– У тебя есть денежки? Мне совсем немножко надо, на дорогу.
Он обхватил руками мой пакет и беспомощно улыбался.
Не могу объяснить своего поведения, но я, вместо того чтобы прыгнуть вниз, бросила ему кошелек. Там была большая сумма денег. Он открыл его, покопался в нем и протянул обратно. Я взяла. Он успел мне что-то вложить в ладонь и поспешил уйти.
Я решилась на прыжок. Вдруг он стоит и поджидает за машиной.
Прыгнула. Приземлилась удачно и пошла в отель.
Левая моя ладонь была крепко зажата, но я не обращала на это внимания.
Не разжимая руки, я как-то умудрилась снять куртку, раздеться и встать под горячий душ. Под струями воды открыла ладонь: в ней было распятие. Не вытираясь, я легла в постель. Укрылась с головой пуховым одеялом и скоро согрелась. Распятие было сделано из медяка. Положила его в кошелек. В нем оказалось всего десять рублей.

Стас внимательно слушал мой довольно длинный рассказ, оставаясь по-прежнему на коленях. Глаза его увлажнились и совсем стали голубыми аквамаринами.
– Очень страшно. Пожалуйста, не ходи по вечерам одна.
Он поднялся, сел на постель и сказал:
– А у меня было вот что... – достал тетрадь и стал читать, как он приезжает в Сибирь, домой, его встречает обезумевшая собака по кличке Кучум. Она хрипит и рвется с цепи.
Стас входит в дом. В большой комнате стоит гроб. В гробу лежит мать.
Я заплакала:
– Ты просил меня рассказать какой-нибудь страшный случай, я рассказала. Ты

же рассказываешь не случай, ты говоришь о *неизбежном*. Я не стала тебе рассказывать, как потеряла свою дочурку, потому что смерть – это не случай, это другое.

Он нежно поцеловал меня.

Подвел к овальному зеркалу и стал рассматривать нас.

– Отойди, пожалуйста, – попросил он.

Я отошла.

Стас снял со стены топор и разбил вдребезги зеркало сильным ударом.

Почему-то в сознание влетела фраза: «Стало быть, вставать и уходить». Это слова князя Мышкина.

Но я не ушла.

Молча мы убрали осколки и вынесли их на улицу.

На улице я сказала Стасу:

– Самый страшный случай в моей жизни – теперешний случай, когда ты разбиваешь зеркало ударом топора, глядя на свое изображение. Я почти уверена, что это кураж. И гвозди во лбу автопортрета, и веники вместе с топорами на березовых досках, и разбитое зеркало – не что иное, как кураж.

Стас никак не реагировал на мое замечание, а спросил:

– У тебя много грехов?

– Да, – ответила я.

– У меня очень много. Мне так хочется тебе рассказать обо всем, но, наверное, никогда не решусь.

В комнате Стас начал ходить из угла в угол. Тесно, но он делал три больших шага, красиво разворачивался, и снова три шага. Ходил туда-сюда и говорил:

– Я взглянул на себя в зеркало, и мне стало тошно. Я убил топором того человека, который был до тебя. Он ужасен. Только ты не пугайся.

А матушка моя жива! Она хорошая, моя Шура!

Не я писал этот страшный рассказ о смерти матери. Это написал он, тот, которого теперь нет. Я убил его.

И неожиданно улыбнулся своей светозарной улыбкой.

– Пойдем погуляем, – предложила я.

Бродили по Арбату. Я показала свою школу в Спасопесковском переулке. Дворами прошли к нашему подъезду, он поцеловал мне руку и ушел.

Судья вызывает свидетеля Марьина Станислава Германовича, который теперь живет в Кемерово. Является артистом эстрады и работает в Кемеровской филармонии.

Марьин считает себя самым близким другом Стаса Жданько.

Всматриваюсь в него.

Следователь Мишин спросил Александру Александровну на следствии: «А что это за странный человек?»

Да. Более чем странный. Глаза не смотрят открыто на собеседника, а быстро перескакивают с предмета на предмет или вовсе вращаются от потолка через пол в сторону и так по кругу.

При Стасе я привыкла к Марьину, он довольно часто приходил к нам в гости.

Теперь, по прошествии пяти лет после трагедии, я вижу человека с явными отклонениями. Это не странность, а, скорее, болезненность.

По крайней мере, на судебном заседании он выглядит так. Впрочем, и в 76-м году, когда я впервые увидела Марьина, он показался мне более чем странным.

В том далеком году, когда выпал первый снег, Стас позвонил мне:

– Валена! Снег выпал! Посмотри в окно – красота! Пойдем в Кремль!

– Ты из театра звонишь?

– Угу.

– Подожди, – я взглянула в окно.

Окна нашей большущей комнаты на Арбате выходили в очень красивый парк.

И правда – его много, снега! Чисто как!

– Стас, очень красиво за окном! Твое предложение пойти в Кремль принимаю с удовольствием! Но я еще не завтракала. Позавтракаем в «Праге».

Я выпила чашку кофе и помчалась к Стасу.

Он ждал меня на высоком крыльце небольшого особняка, где жил вместе

с коллегами из нашего театра. Красивый Стас – до невозможности!

– Валена, как ты отнесешься к тому, что с нами пойдет Марьин, его тоже зовут Стасом?

– Ну, что же, – вздохнула я.

Мне, конечно, хотелось в это прекрасное утро быть вдвоем, но я улыбнулась и весело сказала:

– Хорошо. Тогда я желание загадаю, коль его тоже Станиславом зовут.

Мы вошли в комнату, и я увидела Марьина. Сразу же подумалось: при определенном гриме он мог бы быть персонажем Иеронима Босха.

Стас успел мне сказать, что Марьин учится в цирковом училище. Интересно, на кого? Клоуном этот человек быть не может. Мне показалось, что у него нет взгляда на себя со стороны.

Ну, что же...

Пошли к ресторану «Прага», зашли в кафе, заказали завтрак. Я поняла, что Стас и Марьин неловко себя чувствуют – редко посещают рестораны. Старалась их отвлечь, не переставая болтать о смешном, рассказывая об оговорках на спектаклях. Василий Семенович Лановой на премьерном спектакле «Антоний и Клеопатра» красиво выбегает на авансцену. В правительственной ложе смотрит спектакль Косыгин вместе с многочисленной свитой. Уже финал спектакля, и Лановой – Цезарь, глядя в зрительный зал, должен произнести: «Мы похороним рядом их, ее с Антонием». Вася же торжественно произносит: «Мы похороних». Сделал малюсенькую паузу и еще более торжественно произнес: «Рядох». Опять небольшая пауза, и он закончил: «еех с Антониех!» Добрался до конца фразы, глаза его округлились от удивления. Нет, Вася не испугался, а очень удивился самому себе. «Мы похороних рядох их, еех с Антониех» – вот, что получилось у Василия Семеновича.

Много смешных оговорок бывает на сцене, но их надо показывать. Рассказывать о них менее интересно.

Тут я увидела за соседним столиком школьную приятельницу. Она указательным пальцем крутила около виска. Очевидно, ей категорически не нравилась моя компания. Школьная приятельница с утра пила шампанское, сверкая бриллиантами, улыбаясь красивой улыбкой изумительного фарфора. Еще долго она крутила указательным пальцем у виска, предлагая жестом сесть за их столик.

Мы закончили завтрак и пошли к выходу. Я чуть задержалась, чтобы нам всем вместе не проходить мимо моей приятельницы.

Два Стаса вышли, я наспех поцеловала подругу и поспешила к выходу.

Кремль совсем рядом. Пошли пешком.

Как хорошо!

Осмотрели кремлевские соборы. Вошли на площадь, где никого не было, только вороны, которые смешно тонули в снегу, но им явно нравилось купаться в пушистом, белом-пребелом снегу.

Мой Стас разбежался и прыгнул к ним в стаю. Вороны, рассерженно каркая, взлетели и заслонили собой часть неба, а Стас поднялся на ступеньки храма и громко, под крик ворон стал читать монолог Самозванца из «Бориса Годунова»:

Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в жертву мне Бориса обрекла –
царевич я.

Потрясающе! Даже мурашки побежали – так хорошо получился монолог!

Какая же дурочка моя красивая, бриллианто-фарфоровая подруга из «Праги»! Она не ведает того, что может быть так хорошо, по-настоящему – ПРЕКРАСНО!

Стас мог бы замечательно сыграть Димитрия; Бориса Годунова, конечно, Михаил Александрович Ульянов; Марину Мнишек – Люда Максакова.

– Здесь, на этой площади можно сыграть множество пьес из русской жизни. Как ты думаешь? А, Валена?

Стас радовался, что на меня большое

А. Локтев и В. Малявина
на съемках фильма «Туннель»

впечатление произвело его чтение.
Весь день до самого вечера мы провели втроем.
Потом Марьин ушел.
Стас сказал мне:
– Останься у меня. Я очень люблю тебя. Давно. Пожалуйста, останься.
Я осталась.

Продолжаю внимательно всматриваться и вслушиваться в слова Марьина, записываю его показания.
Судья тоже с особым вниманием, несколько удивленно смотрит на Марьина и осторожно, почему-то тихим голосом, задает ему вопросы.
Марьин рассказывает:
– 11 апреля 1978 года мы со Стасом Жданько поехали в гости на электричке в Лосиноостровское. Стас был в хорошем расположении духа. Я позвонил Стасу 15 апреля, но его уже не было. Соседи мне дали телефон Малявиной. В то время она жила у метро «Аэропорт». Я позвонил ей, а потом приехал. Застал ее в полном упадке сил. Малявина все говорила, что хочет поехать к матери Жданько. Окружавшие ее не советовали. Несмотря на ее состояние, мы долго с ней говорили. Мне показалось, что Малявина говорила не все.
На вопросы прокурора Марьин отвечал путаясь.
С одной стороны, он говорит:
– Чепуха, что Жданько заигрался в жизни.
С другой стороны, Марьин дает такие показания:
– Жданько мог играть в игры со смертью.
Как это понять?
Его переспрашивают. Он добавляет:
– Жданько играл в жизни до определенного предела.
Судья откровенно вздыхает.
Дурдом, а не процесс.
И совсем не надо было говорить Марьину, что Стас не религиозен.
Стас, конечно, был верующий.
На ночь он всегда читал молитву. В ней просил Господа: «Дай, Бог, здоровья моей матушке, отцу, мне, Валене и дружку моему – Воробью».
Воробьев Юра – артист Театра сатиры. Стас и Юра вместе учились у Юрия Васильевича Катина-Ярцева в Щукинском училище. А когда-то Стас начинал учиться в Школе-студии МХАТ.
Мой адвокат спросил Марьина:
– Из-за какого проступка Стаса Жданько выгнали из Школы-студии МХАТ?
Марьин стал рассматривать потолок, затем повел глазами далеко в сторону, а потом долго искал что-то на полу.
Вместо ответа прозвучало нечто неопределенное и невнятное.
Получается, что мой адвокат, организуя защиту мне, находит в Стасе негативное.
Задается Марьину вопрос о ноже, от которого и погиб Стас.
Марьин растерянно рассказывает:
– Мы купили этот нож в «Новоарбат-

ском» гастрономе. Вышли на улицу. У нас было хорошее настроение, и мы решили посмотреть реакцию людей на нож. Стас взял в руку нож, лезвие было повернуто в толпу.

Брови моей судьи взлетели вверх...

Да... после показаний Марьина надо сворачивать заседание.

Окончился допрос тем, что Марьин сказал:

– Я был у них в первых числах апреля. Малявина приготовила обед, и я сказал: «У Вали дома, как на даче».

Судья стала нервно перекладывать с места на место многочисленные бумаги и папки. Ничего похожего у моей опытной судьи, наверняка, не было.

Как строить обвинение? На каких фактах?

Я полагала, что следующее заседание будет через день.

Охрана молча провожает меня из зала суда вниз, в бокс.

Я очень хочу пить. Дали водички.

Вздыхают:

– Ну и дела!

Закрыли входную дверь на ключ и разрешили не входить в морозильник, а постоять у двери бокса.

Кто-то громко стучит в дверь, пришлось нырнуть в холодильник, чтобы не подвести охрану.

За дверью бранятся, требуют пустить.

– Нельзя! Уйдите отсюда! – приказывает конвоир.

Резкий стук продолжается.

Конвоир открыл дверь и послал куда-подальше того, кто стучал. Открыл мой бокс.

– Это Гулая. Наши ребята много раз слышали, что она очень плохо о тебе говорит в коридорах во время перерыва. Гони ты ее из зала.

Я прощаю Инне Гулая почти все.

Во-первых, я люблю ее и жалею, во-вторых, она мне как-то искренне сказала:

– Когда тебе плохо, мне чуть-чуть легче становится.

Ее признание неприятно, но я постаралась понять ее. Инна много страдала, и ей часто казалось, что жизнь беспросветна. На фоне чужой драмы или, того пуще, трагедии, свои невзгоды уже не такие страшные.

Я спросила у охраны:

– Вы видели фильм «Когда деревья были большими», ну, где Юрий Никулин приезжает в деревню к девочке?

Ребята из охраны видели этот фильм и «Время, вперед!» тоже видели.

– Она хорошая и очень талантливая, – сказала я.

– Но зачем она так плохо ведет себя?

Не стала я ничего рассказывать, не стала даже думать об этом, но, конечно, было обидно.

Опять постучали во входную дверь. Снова я оказалась в холодной камере.

Оказывается, пришел мой адвокат. Выпустили меня в тепло.

Адвокат был в хорошем настроении, и весь его вид не имел ничего общего с обстановкой и обстоятельствами этого казенного дома. Яркая рубашка моего адвоката и сабо на босую ногу делали наш разговор неофициальным.

Адвокат был удовлетворен тем, что болтовня по поводу меня и Стаса продолжается.

Мне же не терпелось, чтобы суд скорее приступил к экспертизам.

И потом... о чем все время шепчутся гражданский истец и прокурор? Неприлично это.

Зато теперь я поняла, почему изъяты все записи Стаса и его дневники. В них много минора. Обвинение же старается создать его жизнерадостный образ.

Наконец я спросила адвоката, кому я обязана своим вторым прокурором – гражданским истцом.

– Ее пригласил Николай Попков, доверенное лицо обвинителя.

– Попков?

– Да. Вы знаете его?

– Не очень.

– Кто он?

– Артист. Кстати, где он? – поинтересовалась я.

– Он в отпуске.

– Он что, больше не появится в суде?

– Нет, он уехал.

– Как уехал? Он не должен был уезжать. Как же так?

Я хотела задать ему вопросы. Нет-нет, я думаю, он появится, обязательно появится, хотя бы еще на одном заседании. Он был только один раз в суде.

– Он появится, – уверенно сказала я.

– Может быть, – улыбнулся адвокат. – Не нервничайте. Лучше расскажите о нем.

– Я совсем не знаю его.

Меня интересует вот что: кто сочинил это безумное обвинительное заключение?

– Компания из прокуратуры Ленинского района. Я знаю, что его несколько раз переписывали. Претензии суда были по поводу непрофессиональности этого документа.

– Но и в нынешнем виде этот, с позволения сказать, документ просто смешон и несостоятелен. И еще: как вы думаете, с ним знакомились гражданский истец, то бишь, адвокат Александры Александровны и доверенное лицо, актер Попков?

– Конечно.

– Неужели это так? Впрочем, ничего удивительного. Попков и истец, она же адвокат Александры Александровны, на первых двух заседаниях вели себя вызывающе. Говорят, что истец за «кулисами» готовит свидетелей. А вы у нее булочку во время перерыва надломили и скушали... эх, вы...

– Вам и это известно?

– Да. И не только это. Я знаю, что ведется магнитная стенограмма заседаний, несмотря на запрещение судьи. Не понимаю, почему на открытом суде нельзя записывать заседания на пленку? Тем не менее тайно запись ведется. Есть дубликат всего следствия. И еще. Я чувствую, что судья сожалеет, что взялась за это дело.

Подъехала машина. Пришли солдатики.

– Поехали, – говорят.

– Куда? – спрашиваю.

– Домой, в Бутырку, – и улыбаются.

Как всегда, мы долго ехали к Бутырке, забирая по пути других подсудимых. И в Бутырке продолжительное время сидели в боксе, ожидая ужина. Значит, уже больше шести часов вечера и в камерах теперь отдыхают от дневного безделья. Господи! Не ведают, что творят советские юристы.

И вспомнилось мне, как мы устроились со Стасиком на его узенькой кроватке и рассматривали фотокарточки.

Меня заинтересовало небольшое фото, на котором был изображен молодой человек с библейским лицом.

– Кто это? – поинтересовалась я.

– Попков Коля. Мы маленько учились с ним вместе в Школе-студии МХАТ. Потом нас выгнали.

– За что?

– Дурацкая история. Неохота вспоминать. Противно.

– Чем он занимается теперь?

– У него талантливая жена, Наташа Егорова.

– Наташу я знаю. А он?

– Тоже актер. А еще... каждому Моцарту по Сальери, Валена.

– Надеюсь, ты – Моцарт. Он, стало быть, Сальери?

– Выходит, так. В общем, нас выгнали из-за фашистских флагов.

– Ничего не понимаю. Каких фашистских флагов?

– Со свастикой, – Стас разнервничался. – Нет, Валена, не хочу рассказывать. Очень противно об этом вспоминать.

Весь вечер Стас был в угнетенном состоянии.

А когда мы засыпали, сказал:

– Когда нас с Колей Попковым выгнали из Школы-студии, я поехал домой, в деревню. Несладко мне там пришлось. Матушка стеснялась перед всеми, что я бездельничаю, и резко поставила вопрос о работе. Вернулся в Москву. Почему-то был в валенках, наперед зная, что в них нельзя ходить по Москве. Сыро. Солью асфальт посыпают.

Ну... приехал я в Москву... В кафе «Синяя птица» читал рассказы Шукшина. Кормили.

Потом стал жить в Химках у Юрия Михайловича. Этот человек готовил ребят в театральные институты. Ну, учил... кое-чему... Научил, например, каждое утро есть геркулесовую кашу с поджаренным луком. Я даже привык к ней, к каше. Силу дает она. Англичане не дураки в этом вопросе.

Весной стал поступать в Щукинское и поступил.

Попков никогда не был у нас в гостях. Никогда Стас его не вспоминал.

Как-то Стас, Наташа Егорова, я и Попков зашли на Арбат, на улицу Вахтангова, где моя мама жила. Я, кажется, вернулась из киноэкспедиции... Но я плохо помню этот день, а Попкова и вовсе не помню.

Так что еще о Попкове?..

Мы встретились случайно вечером на Пушкинской площади. Я хорошо запомнила весь этот день – 10 апреля 1978 года. Был понедельник. А по понедельникам Театр Вахтангова работал на двух площадках: у себя и на сцене Театра имени Моссовета.

Этим вечером Стас должен был играть в Театре Моссовета. Настроение у него было скверное, и ему не хотелось ехать на спектакль.

Мы ужинали у моей мамы. Я старалась его развеселить и предложила проводить в театр.

– Я тебя провожу, а сама пойду в Учебный театр и посмотрю наших студентов в спектакле по Шукшину «А поутру они проснулись». Потом тебя встречу, и мы пойдем в ресторан ВТО, а там в симпатичной компании помечтаем о будущем театра.

Стас повеселел, и мы поехали на Маяковку.

Я проводила его до самой гримерной.

У дежурной написала записку и попросила передать ее Стасу.

Содержание записки было мажорным:

«...Ты живешь в Москве! В самом центре ее! В знаменитом доме, где жили великие люди! Работаешь в лучшем театре нашей страны! Играешь хорошие роли! Тебе симпатизируют замечательные актеры нашего времени!

И тебя любит, очень любит Валя М.!

Ты не должен грустить.

У тебя все хорошо!..»

После спектакля в Учебном театре я поспешила встретить Стаса. Шла по улице Горького и вдруг слышу:

– Валена! – Стас кричал громко и радостно.

Он еще был в дверях троллейбуса.

– Ну, надо же! Я хотел выйти на следующей остановке около Учебного театра и вдруг увидел тебя! Ну надо же! Иной раз в одном подъезде живешь и не встречаешься, а тут... Здорово получилось! Спасибо тебе за послание. Передали перед выходом на сцену.

На углу улицы Горького и Пушкинской площади старушка продавала цветы. Стас купил мне чудесный букет.

– Пойдем домой. Пешком. Не хочу в ВТО.

Тут-то мы и встретили Наташу Егорову и Попкова.

Стас эмоционально начал рассказывать о встрече в гостинице «Москва» с писателями-«деревенщиками»: Беловым и Распутиным, с оператором Заболоцким Толей, с художником из Минска Игнатьевым Женей.

Стас был увлечен деревенской литературой и почитал наших знаменитых писателей. При удобном случае он с удовольствием рассказывал об этой встрече и очень гордился ею. И теперь с восторгом вспоминал новых знакомых.

На что Попков насмешливо сказал:

– И, конечно, ты был среди них главным?

Явная издевка, ирония, даже злость слышались в его голосе.

Мне показалось, что Наташе Егоровой стало не по себе.

И правда, Попков – настоящий Сальери.

Я взяла Стаса под руку, попрощалась и увела его.

– Почему он так разговаривает с тобой?

– Он всегда так.

Эта встреча была 10 апреля.

11 апреля Стас мне предложил поехать в гости к Попкову.

– Но он не приглашал нас.

– Что-то мне не по себе... Ведь я виноват перед ним. Я сразу не сознался, что причастен к истории с фашистскими флагами[2] и остался в Школе-студии, а его выгнали. Потом и меня разоблачили. Вот ведь какие дела... С тех пор я молча терплю унижения.

И рассказал мне один случай. Наташа Егорова, Попков и Стас как-то поехали в лес. Поставили палатку. Наступила ночь. Хлынул дождь. Попков и Наташа спрятались в палатке.

Стас остался на улице под дождем. Не впустил Попков в палатку Стаса.

– Я как собачонка возле них, потому что вину свою перед ним постоянно чувствую.

Не поехала я к Попкову.

А Стас поехал. Кажется, с Марьиным.

Вернулся домой поздно.

– Что-то у них не то... и как-то все не так, – сказал Стас.

Потом... когда Стаса на этом свете не стало, Попков несколько раз приходил ко мне на Арбат.

Я доверяла ему. Мне казалось, что он хочет помочь мне, успокоить меня своим присутствием.

Я показывала ему записи Стаса, интимные дневники, письма.

Забыла, что Попков – Сальери.

Потом Попков почему-то попросил наш плед, под которым нам было очень уютно со Стасом. Я отдала. Носил тулуп Стаса, который я тоже отдала ему.

А еще вот что произошло. Приходит ко мне один из следователей прокуратуры Ленинского района и спрашивает:

– Это то кресло, в котором сидел Стас в последний вечер?

– Да.

Следователь молча, не оформляя никаких документов, берет старинное, очень красивое кресло и уносит его из моего дома. Я не успеваю ничего сказать, думаю, что кресло необходимо для следствия, для экспертизы, и была уверена, что оно вернется ко мне.

Стас принес это кресло домой из мебельного комиссионного, что находился на набережной, где потом был «Ганг», принес и торжественно сказал:

– Вот тебе от меня подарок, Валена! Прими, пожалуйста.

Не вернулось ко мне старинное кресло. Кто же теперь сидит в нем? И как тот, другой, чувствует себя в моем кресле?

Мне был очень дорог этот подарок Стаса. Странные люди... Зачем нужны им чужие вещи?

Я убеждена, что у каждой вещи есть энергия и что похищенная вещь никогда не принесет радости новому владельцу, скорее наоборот.

Больше я ничего не знаю о Попкове.

На сцене я его не видела.

На телеэкране тоже никогда не видела. Не знаю, снимался ли он в кино?

Вошла в камеру. Накурено – ужас, но чисто. Обрадовались мне.

Рая-«мальчик» громко запела: «Я на шконочке лежу и ушами шевелю. Все лежу и лежу, на кормушечку гляжу...»

Очень смешно получилось.

И спрашивает:

– А Сергей Козлов был в суде?

– Был, – говорю.

– Ух, ты! Скажи Сереже, что я его песенку про Львенка и Черепаху на свой лад пою. Спроси – можно ли?

– Ладно, – пообещала я.

Денёв удивляется:

– Не понимаю, они что – совсем дура-

[2] За годы жизни со Стасиком я так и не поняла этой истории. Он сам говорил о ней неохотно и сбивчиво. В итоге я знаю наверняка только фактическую сторону: на первом курсе Школы-студии МХАТ Коля Попков и Стас увлеклись национал-социалистической идеей. И повесили в своей комнате в общежитии на Трифоновке флаг со свастикой, похищенный, как я поняла, из реквизиторской. Думаю, что все это было от неприкаянности, от желания выделиться, обратить на себя внимание. Дело кончилось тем, что обоих исключили из Школы-студии – сначала Попкова, а потом Стаса. После чего они несколько лет вообще не общались.

ки? В твоем суде. Сколько раз можно к ним выезжать? Завтра опять?

– Нет. Завтра отдых.

– Ура!

Даже Нина обрадовалась.

Я убеждена в том, что люди, почти все, изначально хорошие. Но многих постигли разные несчастья, и люди сделались больными.

Думаю, что зависть, а с нею сопряжены и предательство, и воровство, и подхалимство, и все другие пороки, – это не что иное, как болезнь.

А болезнь – огромное несчастье.

Поэтому есть люди очень хорошие, просто хорошие и несчастные. Плохих людей нет.

Несчастных надо жалеть.

Правда ведь?

Денёв права – сколько можно выезжать в суд?

Сокрушительная усталость после поездок туда.

Предполагается, что 14 июля будет давать показания Евгений Рубенович Симонов.

И, наконец-то, врач «скорой помощи» – Поташников.

Только бы пришел!

Он – единственный объективный свидетель.

Будут допрашивать и меня. ❑

Продолжение следует

(095) 2152088
ОТДЕЛ РЕКЛАМЫ «ИК»

S U M M A R Y

Editorial by ELENA STISHOVA.
THERE IS SEX WITH US

IK PREMIERE
ME MYSELF
YULIA MENSHOVA: OURS IS THE MOST COMMON GENRE

MASHA ARBATOVA: I'VE GOT THREE EROTOGENOUS ZONES — MY CHILDREN, MEN AND HUMAN RIGHTS

OLGA SERDOBOVA: PATRIARCHALISM OF OUR COUNTRY IS A MYTH

VICTOR MATIZEN
GRAND MEN-SHOW
A set of stuff on popular TV women's talk-show ME.MYSELF — the only one dealing with gender topics.

ELENA STISHOVA
...AND HIS WOMAN
Review of Elena Raiskaya's movie reflecting over a classical Soviet theme «woman and power» as seen at present.

ELENA RIZAEVA
FEMINISM IN RUSSIAN STYLE
Round-up of TV broadcastings focused on male/female problem.

ANDREI PLAKHOV
MACHISM AS MIRROR OF SEXUAL REVOLUTION
Evolution of macho-type thru film history — from Valentino to Banderas.

NINA TSYRKUN
SECRETS OF SECRETARIES
Typecast of workin' girl in Hollywood from the 30-ies till 90-ies.

SERGEI ANASHKIN
RUSSIA USED TO DO WITHOUT MAN
Macho in Russian style.

I. KOSHELEVA
...AND BITTERLY WAIL LIFE PASSED
Review of Evgenia Kiselyova's book I SO WANT TO CALL CINEMA from People's archive (publ. by N.Kozlova and I.Sandomirskaya).

TIMUR KIBIROV:
THERE IS NO FEMINISM AT ALL WITH US...
Arguments against common prejudice concerning the male presented by poet-conceptionalist.

IK QUESTIONNAIRE
MALE/FEMALE
ALEXEI BATALOV,
IVAN DYKHOVICHNYI,
PAULINE KUTEPOVA, VLADIMIR MASHKOV,
GALINA TYUNINA,
MARGARITA TEREKHOVA,
ALEXANDRE KHVAN speak on
sex-appeal in actorship.

NANCY CONDEE
THE SECOND MOTHER,
OR THE BATHS ARE ONLY
WOMAN'S
A sample of feminist analysis
in its Western version.

SERGEI LAVRENTYEV
...AND I ADORE
MILITARY!
Reasons for
attractiveness of
uniform in cinema.

NEA ZORKAYA
MENAGE A TROIS
Abram Room's BED AND
SOFA as seen thru
contemporary eyes.

ELENA STISHOVA
ADVENTURES OF CINDERELLA
IN BOLSHEVIKLAND
Metamorphosis of a fairy-tale
archetype in keeping with
brainwash.

MAYA TUROVSKAYA
WOMAN-KILLER IN
RUSSIAN AND SOVIET
SILENTS
Specifics of female
crime in movies of
pre- and after-
revolutionary Russia.

SUZO CHECCHI D'AMIKO,
ENRICO MEDIOLI,
LUCHINO VISCONTI
VAGHE STELLE DELL'ORSA
A script.

MARINA BUVAILO
SCENARIO
Russian emigre,
psychiatrist from
London attempts to
introduce a gay
character into
Russian prose.

VALENTINA MALYAVINA
HEAR ME, CLEAN AT
HEART!
Next instalment of
actress's memoirs.

1431 6

23 ИЮЛ 1997

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года

Учредители: Государственный комитет РФ по кинематографии (Госкино России), Министерство культуры РФ, Союз кинематографистов России, Конфедерация союзов кинематографистов, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей

Зам. главного редактора Лев Карахан

Ответственный секретарь Лариса Калгатина

Редакция Ситора Алиева
Светлана Галаган
Леонид Гурьян
Мария Доброхотова
Людмила Донец
Нина Зархи
Татьяна Иенсен
Раиса Кармазинова
Людмила Мишунина
Елена Плоткина
Наталья Сиривля
Елена Стишова
Нина Цыркун
Галина Элькина
Светлана Ярошевская

Художественное оформление Александр Панин
Валерий Бочаров

Компьютерная верстка Елена Кангина

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
e-mail: postmaster@filmart.msk.ru
kinoart@glasnet.ru

Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет

Отдел рекламы: Тел.: (095) 215-20-88

Сдано в набор 25.04.97
Подп. к печати 27.05.97
Формат бумаги 70 x 100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 14,62 , уч. изд. л. 14,0

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Заказ 111

ОАО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1997

В 1997 году библиотечная подписка на журнал «Искусство кино» осуществляется при поддержке института «Открытое общество»

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1997 г.
Обязательный экземпляр

COMMUNICATION • COMMUNICATION •

GSM

Наш адрес:

в трех минутах

от Кремля

ул.Никольская, 4, оф.1

Вы же не пещерный человек ...

Сотовые телефоны самого современного европейского стандарта

тел. 298-0505, 298-0500, 298-0327

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

КИНОТЕАТРЫ — БУДЕТ ЛИ ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ

РАСЦВЕТ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АНИМАЦИИ НА ЗАКАТЕ КИНЕМАТОГРАФА

850 ЛЕТ МОСКВЕ — КИНОВЕРСИЯ

ЧТО ПОКАЗЫВАЮТ ТЕЛЕРЕЙТИНГИ

статьи З.АБДУЛЛАЕВОЙ, А.АРХАНГЕЛЬСКОГО, Е.ДОБРЕНКО, Н.ЗОРКОЙ, С.КУЗНЕЦОВА, И.МАНЦОВА, Л.МАСЛОВОЙ, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, К.РАЗЛОГОВА, СТ.РАССАДИНА, А.РУТКОВСКОГО, О.СЕДАКОВОЙ, М.ТРОФИМЕНКОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Г.ЧЕРМЕНСКОЙ, П.ШЕПОТИННИКА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**
НИКИТА МИХАЛКОВ СНИМАЕТ «СИБИРСКОГО ЦИРЮЛЬНИКА»

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**
«ТРИ ИСТОРИИ» КИРЫ МУРАТОВОЙ
«ЛИНИЯ ЖИЗНИ» ПАВЛА ЛУНГИНА
«ЭВИТА» АЛАНА ПАРКЕРА
«АВТОКАТАСТРОФА» ДЭВИДА КРОНЕНБЕРГА
«ЗАПИСКИ У ИЗГОЛОВЬЯ» ПИТЕРА ГРИНУЭЯ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**
ФЕДОР ХИТРУК
АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ
РОЛАН БЫКОВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**
«СЛОВО» ДРЕЙЕРА И «РАССЕКАЯ ВОЛНЫ» ФОН ТРИЕРА АНАЛИЗИРУЮТ ФИЛОСОФЫ И БОГОСЛОВЫ
ФЕСТИВАЛИ: БЕРЛИН, ВЕНЕЦИЯ, ВЫБОРГ, ЕКАТЕРИНБУРГ, ПЕЗАРО, РОТТЕРДАМ

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**
РОБЕР БРЕССОН
УМБЕРТО ЭКО
ГЕННАДИЙ ШПАЛИКОВ
АНАТОЛИЙ ГРЕБНЕВ И СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ V СЪЕЗДЕ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**
ВАЛЕНТИНА МАЛЯВИНА. УСЛЫШЬ МЕНЯ, ЧИСТЫЙ СЕРДЦЕМ!
МАЙКЛ КОРДА. ОСЛЕПИТЕЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
СЬЮЗЕН ХИНТОН. БОЙЦОВЫЕ РЫБКИ

5